

أدباء القرن العشرين - ٢

د. نبيل راغب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

المكتبة الثقافية

٣٥٢

أدباء القرن العشرين - ٢

د. نبيل راغب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٩

الإهـــداء

الى روح عصرنا المضطرب المرهق
أهدى هذه الدراسة .

نبيل راغب

مقدمة

من الواضح أن الثورة التى حدثت فى وسائل المواصلات منذ مطلع هذا القرن ، ساهمت بأسلوب فعال وحاسم فى بلورة ما يسميه النقاد بروح العصر • فلقد أصبح العالم صغيرا للغاية وما يحدث فى ركن منه يجد له صدى سريعا فى الركن الآخر الذى يقع منه على مسافة آلاف الأميال • لذلك بدأ الانسان فى مختلف بقاع الأرض يتشابه فى الفكر والسلوك بصرف النظر عن التقاليد والخصائص المحلية التى تتميز بها كل بقعة على حدة • فقد أصبحت قضايا الانسان واحدة فى كل مكان : انه يصارع من أجل العدالة الاجتماعية والسلام العادل والكرامة الانسانية والنمو الاقتصادى وذلك بوقوفه فى وجه كل عوامل القهر والكبت والارهاب والملل والعبث والجهل والفقر والمرض والضياع والتفرقة العنصرية والتعصب الدينى

والاحباط النفسي ... الخ . وأصبحت القضية التي تثار في بلد ما هي اهتمام العالم كله من خلال وسائل الاعلام التي تعمل الآن بالأقمار الصناعية . وأصبح الرأي العام العالمي يشكل ضغطا مؤثرا في تحديد مسار القضايا المحلية . وقد أثر هذا بطبيعة الحال على روح الأدب العالمي المعاصر كما سنجد في هذه المجموعة من الأعلام التي يحتويها هذا الجزء الثاني من « أدباء القرن العشرين » .

ولقد حرصنا على تمثيل أدباء بلاد الحضارة الرئيسية في عالمنا المعاصر بحيث قدمنا في هذا الكتاب يوجين اونيل وايرنست هيمنجواي وتينيسي وينيامز من الولايات المتحدة، واندريه مالرو وناتالي ساروت وصامويل بيكيت وألبير كامي من فرنسا ، ولورانس داريل وآنجوس ويلسون وايريس ميردوخ وجون أوزبورن من بريطانيا ، وألبرتو مورافيا من ايطاليا ، وبوريس باسترناك من الاتحاد السوفييتي وبيتر فايس وفريدريش دورنيمات من كل من ألمانيا وسويسرا ممثلين للأدب الألماني المعاصر . وعلى الرغم من البلاد المختلفة والمتنوعة التي ينتمون اليها الا ان روح العصر تقارب فيما بينهم الى حد كبير وتدمغ أعمالهم الشعرية والمسرحية والروائية بطابع مميز يسهل التعرف عليه . ولعل هذا يرجع الى أن سمات الحضارة أصبحت شبه موحدة على الرغم من اختلاف النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية الى درجة التناقض بل والصراع . فجوهر الانسان لا يتبدل بتبدل هذه النظم ولذلك يحرص الأدب

الانساني على بلورة هذا الجوهر الثابت النقى فى مواجهة هذه التيارات المتناقضة والمتصارعة حتى لا يضل الانسان طريقه فى عبابها الصاخب الهادر الذى يحاول دائما أن يطمس صوته بين موجاته ٠

من ناحية المضمون الفكرى نجد قضية القهر والكبت والارهاب متجسدة بأوضح ما يكون فى أعمال باسترناك وهيمنجواى ومالرو وكامى وفايس ، فى حين تتبلور قضية الضياع وموقف الانسان من النظام الكونى الرهيب فى أعمال بيكيت ومورافيا وكامى وويلسون وأوزبورن ٠ أما قضية الاحباط النفسى والجنسى فتتبلور تماما فى أعمال أونيل وويليامز وناتالى ساروت وداريل ودورنيمات، بل اننا لا نستطيع توزيع هذه القضايا على هؤلاء الأدباء لأنها تمتزج وتتداخل فيما بينهم بحيث يصعب وضع الحدود التى تصنف القضايا بحيث نقول ان هذا الأديب اقتصر على تجسيد هذه القضية فى هذا العمل مثلا ٠ فنحن نحاول تلمس الملامح التى تشكل روح العصر وقضاياه المتنوعة والمتشابكة من خلال الانجازات التى قامت بها هذه الكوكبة من الأدباء الذين حددوا مسار الأدب العالمى فى القرن العشرين ٠

أما من ناحية الشكل الفنى فقد تداخلت أيضا المذاهب الأدبية والأشكال الدرامية بحيث يصعب وضع كل أديب منهم تحت مذهب واحد أو شكل محدد ٠ فقد مزج يوجين

أونيل بين الواقعية والتعبيرية على الرغم من أنهما على طرفى نقيض وذلك ايمانـا منه أن الأدب الناضـــج لا يحتمل التصنيف النقـــدى المتعسف • كذلك مزج باسترنـاك الرواية بالشعر والشعر بالرواية لتجديد الأدوات الفنية فى كل من هذين الجنسين الأدبيين • أما هيمنجواى فقد صهر فى بوتقة رواياته كل الاتجاهات الرمزية والواقعية والميتافيزيقية فى محاولة منه للوصول الى الشــــكل الفنى الذى يعتمد أولا وأخـــيرا على العنصر الدرامى • وبالنسبة لمالرو فان الصراع الدرامى فى رواياته لا يعتمد على الصراع التقليدى بين الفرد والمجتمع ، ولكنه الصراع بين الشخصيات التى تريد استعباد الانسان واذلاله ، وبين تلك التى تكافح من أجل شرف الانسان وكرامته • أما ناتالى ساروت فقد وصلت بالشكل الفنى للرواية السيكلوجية الى قمة ناضجة لم تصل اليها منذ وفاة هنرى جيمس • ذلك انها كانت من الوعى بحيث استوعبت تماما التكنيـك الذى يجب أن تتبعـــه حتى لا تتوقف عنـــد الحدود التى بلغتها الرواية السيكلوجية فى أعمال دوستيوفســـكى وجويس وكافكا وجيمس ، بل تضيف اليها حتى تفســح لنفسها مكانا فوق خريطة الرواية العالمية الجديدة •

فى أعمال صامويل بيكيت لا نعرف من يكلم من أو من يتحرك أو لا يتحرك وماذا يحاول أن يقول • ولا ندرك أيضا الحدود الفاصلة بين المواقف والشخصيات • بل ان

الأحداث لا تسير فى خط مستقيم أو متعرج يؤدى بنـــا الى نهاية محددة • ان بيكيت لا يكتب من أجل مقـــاييس جمالية مجردة ، لكنه يحاول أن يلج مع قرائه عـــالم المجهول الذى حير البشر منذ الأزل ويبدو أن حيرتهـــم ستستمر الى الأبد • أما فى أعمال ألبرتو مورافيا فيتضح لنا من أول وهلة ان الفكر والفن هما وجهان لعملة واحدة ففي اللحظة التى تطرأ فيها على باله فكرة اجتماعيـة أو سياسية أو اقتصادية ، فان الشكل الفنى يتقمصهـــا فى الحال ولا ينفصل عنها بعد ذلك • كذلك تمكن تينيسى ويليامز من ارساء قواعد المنهج الدرامى الخاص بــه • فقد استفاد من المذهب الطبيعى لكنه لم يطبقه تطبيقـــا حرفيا بحيث لم ينحصر فنـــه فى حـدود التصـــوير الفوتوغرافى لتفاصيل الحياة اليومية ، بل قـام باعـادة صياغة هذه التفاصيل وترتيبها من جـــديد فى قـــالب درامى يجمع بين الرمزية والشاعرية والعاطفية والملاحظـة الحادة • أما لورانس داريل فعلى الرغم من أن ما يقـوله لا يتغير أساسا من عمل الى آخـــر ، وعلى الرغم من ان استكشافه لطرق التعبير الفنى عن الأفكار ما زال محـدودا الا ان تمكنه من الشكل الفنى الذى يستخدمه يسـاعده على استغلاله لكل امكانياته بصرف النظر عن قدرته على تجريب أشكال جديدة ومستحدثة مثلما يفعل أقرانـه ومعاصروه •

وبالنسبة لألبير كامى فانه يحلو لبعض النقاد التأكيـد

على الجانب الفلسفي فى فكره على أساس انه الانجـــار الرئيسى له فى مجال الفلسفه الوجوديه ، بينما يقتصر دور الادب عنده على مجرد توصيل هده الفلسفه · لكـن هذه النظرة قاصرة اذا قسنا كامى بالمقاييس العالميـــه للفلسفة لأنه لم يكن صاحب مدرسة فلسفية تتلمـــذ فيها اتباعه والمتأثرون به · هذا فى الوقت الذى نجد فيــه رواياته ومسرحياته تشكل عضوا هاما فى جســـم الادب الفرنسى المعاصر · واذا كان كامى حريصا على تأكيد الخط الفكرى والفلسفى فى أعماله الأدبية فهذا لا ينفى وجــود عنصر الخيال الفنى بالحاح شديد · أما الروائى الانجليزى آنجوس ويلسون فيرى ان الشكل الروائى يعـــد من القوى المحافظة فى المجتمع الانجليزى · فالهدف الأول منه هو حماية أسلوب الحياة ومنهج الفكر فى انجلترا من غـزو التأثيرات العالمية من جهة ، وتمجيد قيم الريف الانجليـزى التقليدى والدفاع عنها ضد عدوان قيم المدينة · لذلك يرى ويلسون أن الرواية الانجليزية هى التعبير الفنى التلقائى عن حياة الطبقة المتوسطة فى انجلترا وأسلوبهـــا فى الشعور والتفكير والسلوك أما بيتر فايس فهـــو من كتاب المسرح الألمانى المعاصر الذين اثاروا ضجة كبـــيرة بمسرحياتهم الثورية سواء من ناحية المضمون أو الشكل فلقد لمع نجمه بعد الحرب ورشحه النقاد لخلافة بريشـت لكنه لم يقلده تقليدا أعمى بل أضاف الى انجازاتـــه الكثير باستخدامه مستويات متعددة من الأداء الصـــامت

(البانتوميم) والتعليق ، ومن الحركة المتجددة الدائبة ، والجدل العقلى النقدى ·

أما الروائية الانجليزية ايريس ميردوخ فتصر على تجريب أنواع جديدة من الشكل الفنى لم تكن متاحه لها فى رواياتها السابقة · فهى تؤمن ان الأسلوب المميز للأديب لا يعنى تكرار الأشكال السابقة التى تمكن منها وأصبح أستاذا فيها · فهذا يؤدى فى نهاية الأمر الى أن يفقد الشكل الفنى حيويته وقوته الدافعة ويتحول الى أصداء خافتة وباهتة لأمجاد أدبية سابقة · وعلى الروائى أن يطعم منهجه وأسلوبه دائما بكل ما من شأنه أن يطوره وأن يفتح له آفاقا جديدة تثرى من أشكاله الفنية وتخصب من مضامينه الفكرية · كذلك يؤمن الأديب السويسرى فريدريش دورنيمات الذى يكتب بالألمانية ان السخرية قادرة على تجديد البناء الدرامى فى مسرحياته ورواياته والابتعاد بها عن الرتابة والتكرار · فهى الأداة الحاسمة التى تحرك الجمهور الذى تعود على الجمود والبلادة · والمسرح عنده ليس مهربا بل مواجهة صريحة وحاسمة لقضايا الانسان المعاصر · ومع ايمان دورنيمات بضرورة الوظيفة الاجتماعية للمسرح ، الا انه لا يكره شيئا بقدر ما يكره المسرحيات التعليمية · فالمسرح فى نظره شىء آخر تماما ، انه فن قبل أى شىء آخر · واذا فقد هذه الصفة فأنه يفقد السبب من وجوده أساسا · أما

جون أوزبورن الكاتب المسرحي الانجليزى فتكمن أهميته في انه أعاد الى المسرح روح الجدية والاهتمام الواضح بالمشكلات اليومية للانسان المعاصر ، بعد أن بدأ المسرح في الخمسينيات في الاتجاه مرة أخرى الى الانتاج التجارى الذى يعتمد في صميمه على تقديم التسلية الرخيصة والاثارة المفتعلة الى جمهوره • لكنه لم يضف كثيرا في مجال الشكل الفنى •

هذه هى الكوكبة الأدبية العالمية التى يقدمها هذا الجزء الثانى من « أدباء القرن العشرين » وكان تسلسلهم طبقا لتواريخ ميلادهم حتى يتمكن القارىء من تلمس ملامح التطور التى طرأت على الأدب العالمى منذ مطلع القرن العشرين وحتى بداية الربع الاخير منه • وكان اختيارنا لهذه المجموعة بالذات انها تمثل أهم الاتجاهات الفنية والتيارات الفكرية التى تميز أدب القرن العشرين • فلا شك أن هناك عشرات غيرهم ممن يقفون على نفس المستوى من الأهمية والريادة لكن اتجاهاتهم لا تخرج فى مجملها عن اتجاهات وانجازات الأدباء الذين قدمهم هذا الكتاب • لذلك نرجو أن يقدم هذا الكتاب فكرة واضحة عن المعالم الأساسية للأدب العالمى فى القرن العشرين لعله يكون مفتاحا للقارىء لولوج هذا العالم الرحب الفسيح من خلال قراءات أخرى أكثر شمولا •

د • نبيل راغب

يوچين أونيل
(١٨٨٨ - ١٩٥٣)

يعد يوجين أونيل رائــــد المسرح الأمريكي بصفة عـامة • فهو أول من أرسى تقاليده • وأول من كتب مسرحيـات أمريكية ناضجـة بمعنى الكلمة • بل ان تاريخ المسرح الأمريكى الحقيقى يبدأ بأونيل برغم أن أول مسرحيــة أمريكية كتبها مؤلف أمريكى هى مسرحيـة « جوستافوس فاسا » لبينجامين كولمان عـام ١٦٩٠ • أى أن البـــدايات المبكرة للمسرح الأمريكى تعود الى أواخر القرن السابع عشر • ولكنهـــا كانت محاولات بدائيـــة للغـــاية ولا تصـــلح لــكى تكون بداية لمسرح يفرض نفســـه على التراث المسرحى العـــالمى الموغل

فى القدم منذ الاغريق . وتوالت بعـــد ذلك للمحاولات البدائيـــة فكتب جورج فاركوار مسرحية « الضـــابط المرح » التى كانت أول مسرحية تقدمها فرقة من المحترفين عـــــام ١٧٣٢ ، وهى المسرحية التى كانت بمثـــابة افتتاح لحى برودواى المسرحى الشـــهير فى نيويورك . واستمرت المحاولات فكتب توماس جودفرى مسرحية « أميربارثيـــا » عـــام ١٧٦٥ وتلته شـــــارلوت لينوكس ، ورويال تيلر ، وادوين فورســـت ، وروبرت كـــونراد ، وروبرت بيرد ، وأنـــا كوراموات ، وديـــون بوسيكولت ، وأوجســـتين دالى ، واوجستاس توماس وغيرهم .

وعلى الرغم من هذا العدد غير القليل لكتاب المسرح الأمريكى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فقــد كان المسرح فى نظر الكثيرين منهم مجرد حرفة وتجارة ، وأصبح الايراد هو الهدف النهائى لكل من الكاتب والمخرج وصاحب المسرح على حد سواء . ولم تقتصر الناحيـــة التجارية عـــلى المسرحيات الراقصة والهزليات الموسيقية ، بل تعدتهـــا الى الميلودراما العنيفة الصاخبة التى تثير فى نفس المتفرج كل الأحاسيس البدائية ولذلك يعد القرن العشـــــرين البداية الحقيقية للمسرح الجاد فنيا وفكريا فى الولايـــات المتحدة الأمريكية . وكان من الطبيعى أن يكون هــــذا

القرن ارهاصا بظهور يوجيل أونيل ، لأن الكاتب المسرحى العظيم لا يأتى من فراغ وقد تمثلت هذه الارهاصات فى المسرحيات التى تبلور قضايا المجتمع الأمريكى كما نجــد فى مسرحية وليام فون مودى « الانقسام الكبير » التى جسد فيها الانقسام بين شطرى الأمة الأمريكية ، شرقا وغربا ، وضرورة ادماج هذين الشطرين فى أمة واحدة متجانســة من حيث العادات والتقاليد والأفكار والأهداف ·

ومن الارهاصات الأخرى ظهور تشارلزكلين الذى كتب مسرحية « بنات الرجال » عام ١٩٠٦ واستمد مضمونهــا من فكرة التحكيم العرفى الذى نادى به الرئيس الأمريكى تيودور روزفلت لكى يكون الفيصل فى النزاعات التى تقع بين العمال وأصــحاب العمل · وكتب أيضا جورج هـ · برودهرست مسرحية « رجل الساعة » التى كشف فيهــا الستار عن الوسائل غير الشريفة التى يتبعها المســئولون فى حكومات المدن المحلية · بينما عالج الكاتب الســاخر لا نجدون ميتشل قضية الطــلاق فى المجتمع الأمريكى فى كوميديا بعنوان « فكرة من نيويورك » · وفى عام ١٩٠٨ ظهرت مسرحية « أسهل طريق » ليوجين وولتر ، وفيهــا يهاجم الاباحية الأخلاقية ، والحرية الجنســية التى بدأت النساء الأمريكيات فى ممارستها منذ مطالع القرن العشرين

ومع ازدياد عدد المسارح فى أمريكا لم تتمكن المسرحيــة الأمريكية من سد حاجتها ، فاعتمد معظم المخرجين عــلى

المسرحيات الواردة من أوروبا مما ساعد على تنشيط حركة الترجمة من الفرنسية والألمانية وغيرها من اللغات الأخرى. وكان هذا بمثابة رافد جديد للمسرح الأمريكي الوليد منحه الكثير من القوة والجدة والخصوبة. ولذلك كانت التجارب الأمريكية الأصيلة فى بداية القرن العشرين مع التحام المسرح الأمريكي مع المسرح الأوروبى من خلال الترجمات والفرق الوافدة، خلفية خصبة ترعرع من خلالها يوجين أونيل الذى يعد الرائد الحقيقى للمسرح الأمريكى.

● بدايات أونيل

ولد يوجين أونيل فى نيويورك ابنا لممثل أمريكي يدعى جيمس أونيل. وتلقى تعليمه الأولى فى مدارس الروم الكاثوليك، ولكنه لم يكمل تعليمه الجامعى الذى بدأه فى كل من جامعتى برنستون وهارفارد بسبب اضطراره الى اصطحاب أبيه مع فرقته المسرحية الجوالة فى أنحاء الولايات المتحدة، وبسبب عدم اقباله على التعليم المنتظم. ولذلك عهد اليه أبوه ببعض الأدوار الصغيرة وبعض الأعمال الادارية فى فرقته فتشرب جو المسرح منذ نعومة أظافره. وكان قد اشتغل من قبل بحارا لمدة عام من ١٩١٠ الى ١٩١١. وكانت الحياة العريضة الغريبة التى عاشها أونيل هى المدرسة التى تعلم فيها الكتابة للمسرح. ولنتركه يقدم لنا نبذة عنها فى خطاب كتبه للناقد الأمريكى باريت كلارك. يقول أونيل عن الفترة التى عمل

فيها بحارا على سفينة نرويجية كانت تعمل على خط ملاحى بين بوسطون وبيونس ايرس :

« في الأرجنتين اشتغلت بعدة وظائف ، منها وظيفة كتابية فى شركة وستنجهاوس الكهربائية ، ووظيفة أخرى فى شركة لتجارة الأصواف ، ثم فى وظيفة ثالثة بشركة سنجر لماكينات الحياكة . وبعد ذلك عدت الى العمل على ظهر السفن لرعاية البغال والماشية المشحونة من بيونس آيرس الى جنوب أفريقيا وبالعكس . ثم اتت فترة طويلة عشتها فى عزلة وفقر مدقع فى عاصمة الارجنتين اضطررت بعدها الى العمل كبحار عادى على باخرة بريطانية تعمل على الخط الملاحى بين بيونس آيرس ونيويورك وأخيرا شغلت وظيفة بحار قدير على خط بريطانى بين نيويورك وسوثهامبتون ، بعدها هجرت البحر وعدت الى فرقة أبى المسرحية لأقوم بدور فى مسرحية دوماس « الكونت دى مونت كريستو » التى كانت تقدم فى أقاصى الغرب الأمريكى ضمن احدى جولات الفرقة . ثم تركت فرقة أبى لكى أعمل مخبرا صحفيا . ولكن صحتى لم تحتمل كل هذه الطفرات والتقلبات ، فأصبت بالسل واضطررت الى اللجوء الى مستشفى للأمراض الصدرية حيث أنعزلت عن العالم ستة شهور أمضيتها كلها فى التفكير فى المستقبل الذى لم تكن معالمه قد اتضحت بعد . وفى عزلتى الاضطرارية فكرت أول مرة فى الكتابة . وفى الخريف التالى عندما كنت أناهز الرابعة والعشرين ، بدأت فى كتابة

أولى مسرحياتى « العنكبـوت » التى تعرضت فيها لحيـــاة مومس تعيش فى حماية أحد عشاقها • »

هكذا أدرك أونيل طريقـــه ككاتب مسرحى • كانت الخبرات والمغامرات والتقلبات التى مر بها تمثـــل زادا يستطيع أن يستمد منه المادة الخام لعديد من المسرحيات• ولكى يصقل موهبته التى اكتشفها بكتابته لمسرحيـــــة « العنكبوت » ، التحق بالمدرسة التجريبية التى أنشأهـا ج • ب • بيكر بجامعة هارفارد وعرفت باسم « مدرســة ٤٧ » • وبعد ذلك انضم الى فرقة « ممثــل بروفنستون » التى أخرجت له معظم مسرحياته الأولى القصيرة على مسارح نيويورك • وهى المسرحيات التى لم تنل رضا أونيل نفسه عندما رسخت قدمه فى المسرح لدرجة أن أحرق معظمهـا ولم يتبق سوى بعض منها مثل : « العطش » و « التهور » و « التحذيرات » و « الضباب » •

وعندما كتب أونيل أولى مسرحيـاته «العنكبوت» ، قال أنه كتبها وأطياف أساتذته الذين قرأ لهم وتأثر بهم تداعب خياله • ومن الواضح ان الكاتب المسرحى السويدى أوجست ستر ندبرج كان أول وأهم الاساتذة الذين أثروا على أونيل الذى يصفه بأنه الكاتب الذى يبحث فى اصرار لا يعرف الكلل عما وراء الحياة • ويشبه أونيل نفســه بستر ندبرج لأنه يسير على نفس خطاه فى البحث عن معنى يؤمن به وينتمى اليه ، وفى بحثه هذا أدرك أنه لن يؤمن الا

بالانسانية ولن ينتمي الا اليها • ويتضح هذا التأثر في مسرحية « قبل الافطار » التي قلد أونيل فيها ستروندبرج في مسرحيته « الأقوى » عندما جعل منها مجرد «مونودراما» يمثلها ممثل واحد فقط من أولها الى آخرها سواء كان يحدث نفسه أو يحدث المتفرجين •

وفي عام ١٩٢٠ ظهرت لأونيل أولى مسرحياته الطويلة والناضجة بعنوان « وراء الأفق » التي حققت نجاحا باهرا وجلبت له جائزة بوليتزر • فهي مسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة التي تنبع من التناقض بين الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية : روبرت الفتى الخيالي الحالم الذي ينطلق بأفكاره الى آفاق البحار والمحيطات والقارات على أمل أن يجوبها في يوم من الأيام وأندرو القروي البسيط القانع الطيب النية الذي كان ينافس أخاه في حب ابنة الجيران روث التي فضلت أخاه روبرت عليه فضاعت عليه أحلامه وخيالاته المتوهجة • وبدافع من خيبة الأمل يهجر آندرو مزرعته وحقله ، ويطلق حياة الريف الى غير رجعة لينطلق الى البحر ويصبح فعلا الفتى المغامر المغوار • وعندما يعجز روبرت عن تحقيق أحلامه وأوهامه يتحول الى شاب بائس يائس ، وتنعكس هذه الروح على زوجته التي تكتشف بدورها حب آندرو الكامن في قلبها• ويعود آندرو من رحلاته البحرية ، فتكتشف روث أنه نسيها تماما • بينما يصارح آندرو أخاه بحقيقته وهي أنه مجرد شاب خامل يقضي حياته مجترا أوهامه • ثم يغادر

أندرو البيت الى الأرجنتين حيث يحقق بعرقه ثروة ضخمة لا تلبث أن تضيع فى المضاربة والمقامرة ٠

وتبلغ الميلودراما قمتها - كعادة أونيل - عندما يصاب روبرت بالسل ، ويفقد ابنه الوحيد الذى كان يشكل أمله الوحيد على هذه الأرض ٠ وتضيع المزرعة أيضا نتيجة الافلاس ٠ بل وتعترف روث لروبرت بأنها لم تحبه اطلاقا لأن آندرو كان يحتل قلبها دائما ، وأن علاقتهما كانت نتيجة لنزوة طارئة لا يمكن أن تستمر والدليل على ذلك أن المزرعة ضاعت لأن العلاقة بينهما ماتت يوم ولدت ٠ وعندما يلتقى آندرو بروبرت مرة أخرى ، يتهمه روبرت بأنه بعثر ماله فى المقامرة بدلا من مساعدة أخيه وهذا يتنافى مع طيبة نيته التى عرف بها من قبل ٠ ولكن اللوم جاء متأخرا ٠ ويموت روبرت بالسل ، ولكن الاحساس بالرضا يسرى اليه مع الموت لأنه بدأ لأول مرة رحلته التى طالما حلم بها وراء الأفق ٠ ولا يهم اذا اختلف الأفق هذه المرة ٠

● من الطبيعية الى التعبيرية

وان كان أونيل قد التزم بالواقعية الطبيعية الى حد ما فى مسرحية « وراء الأفق » ، فانه كتب فى نفس العام ١٩٢٠ مسرحية « الامبراطور جونز » التى جنح فيها الى الاتجاه الخيالى التعبيرى الذى يتجاوز المذهب الطبيعى

المحدود بالوصف الفوتوغرافي الدقيق لخلجات النفس البشرية والخلفية الاجتماعية التي تتفاعل معها . ومن الواضح أن أونيل قد تأثر هنا بتعبيرية سترندبرج التي ترفض الالتزام بقيود الواقع المادى لكى تعبر عن هواجس الانسان وآماله وآلامه ومخاوفه وأوهامه . فالامبراطور جونز ليس امبراطورا بالمعنى التقليدى ولكنه زنجى أمريكى يدعى بروتس جونز ويعمل حمالا فى القطارات . ويحترف جرائم السطو والقتل . وعندما يقع فى يد العدالة . ويحكم عليه بالاعدام يتمكن من الفرار الى جزر بهاما حيث ينضم الى الزنوج الذين يعملون فى مزارع القصب . ولكن روح الشر الكامنة فيه تدفعه الى التعاون مع مستعمر انجليزى يساعده على استغلال العمال والفلاحين الزنوج بفرض الاتاوات عليهم مستغلا ايمانهم بالخزعبلات . فيوحى اليهم بأنه يملك قوة سحرية جبارة بحيث لا يمكن أن يموت الا برصاصة فضية لا يمتلكها أحد قط .

ويتحول جونز الى امبراطور فعلى لهؤلاء البؤساء ، يعيش فى قصر فيه كل مظاهر الجاه والسلطان ، ولكن عندما ينفد صبر الزنوج يرون أن الثورة هى الحل الوحيد للتخلص منه فيهربون الى الغابات المحيطة بقصره . ويشعر جونز بالخطر المحدق به فيهرب الى الشاطىء والرعب يأخذ منه كل مأخذ لعله يجد سفينة تنقذه من الزنوج المتربصين به للثأر . ويبدو الاسلوب التعبيرى عند أونيل واضحا فى تجسيده للهواجس والمخاوف التى تنهش جونز من

الداخل . فالمسرحية عبارة عن ثمانية مشاهد متتابعة تصور هروب جونز من الغابة بينما الرعب يسيطر عليه تدريجيا فبعد أن بدأ جبارا مفتريا تجتاح موجات الذعر كل أحاسيسه بالجبروت . وتتحول هذه الاحاسيس الى هواجس وأوهام زاخرة بالأشباح التى تطارده وتضيق عليه الخناق، حتى ندرك فى نهاية الامر ان الذعر قد قضى عليه فعلا قبل أن يقضى عليه الزنوج المتمردين الذين توصلوا الى صنع رصاصة فضية لقتله طبقا للتعويذة التى أعلنها أمامهم .

ويبدو ان عام ١٩٢٠ كان خصبا فى حياة أونيل لدرجة أنه كتب فيه مسرحيات « وراء الأفق » و «الامبراطور جونز » و « قضية من نوع آخر » و « التعويذة » و «الذهب» و « تريس كريستوفرسون » . وفى المسرحيات الأخيرة يبدو أثر ستريندبرج واضحا أيضا وخصوصا مسرحية « قضية من نوع آخر » التى تعد دراسة تعبيرية للعوامل النفسية التى تتحكم فى السلوك الجنسى عند الانسان .. وفيها عالج أونيل ظاهرة المتطهرين المتعصبين الذين يتطرفون فى ايمانهم الأعمى بالطهارة والنقاء الى أن يقعوا فى نهاية الأمر فى المحظور الذى كانوا يتجنبونه طيلة حياتهم . ولذلك فالمسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة من هؤلاء الذين ينتهون الى الندم وخيبة الأمل بسبب فقدانهم القدرة على التقييم الموضوعى لحياتهم . وتتجسد هذه المعانى فى بطلة المسرحية ايما كروسى التى ترفض فى شبابها المبكر الزواج من قبطان بحرى لأنه

لم يحفظ نفسه نقيا بعيدا عن مغامرات الشباب الجنسية . ولكن الأيام لا ترحم ايما ، فتمضي مسرعة ومعها شبابها . وتصبح عانسا مهتزة الشخصية والكيان بحيث تقع ضحية لا حول لها ولا قوة ، لشاب أفاق يدعي بيني ، عرف باعتدائه على النساء وقتلهن . فقد عاد من الحرب العالمية الأولى التي شارك فيها وهو يحمل في داخله كل عوامل القسوة والعنف والوحشية . ولا تملك ايما أن تصمد أمام هذا السيل الجارف فترضخ تماما لكل نزواته ، وتذوق على يديه ما كانت تهرب منه قبل ثلاثين عاما . ولكنها تذوقه الآن وهي غارقة الى أذنيها في الحضيض ، وبعد أن هرب منها ربيع عمرها الذى لم تقدر قيمته وقتها .

فى عام ١٩٢١ ظهرت لأونيل مسرحيتان « أنا كريستى » و « القش » وتغطى المسرحيتين مسحة من الكآبة المأسوية برغم اختلاف أسلوب كل منهما . فالأولى متأثرة بالطبيعة بينما الثانية رومانسية . وهذه الرومانسية ترجع الى ان أونيل كتب مسرحية « القش » عام ١٩١٨ فى بداية حياته المسرحية ولكنه أجرى عليها بعض التعديلات وتم عرضها عام ١٩٢١ . ويستمد أونيل مادة المسرحيتين من حياته المبكرة ، فنجد فى « أنا كريستى » حياة البحر المختلطة بحياة الدعارة ، بينما نجد فى « القش » الاصابة بمرض السل الذى كان نقطة تحول فى حياة أونيل نفسه . فى « أنا كريستى » يقدم لنا أونيل بطلته أنا التى كانت ابنة لقبطان بحرى سويدى . تربت فى بيئة

قاسية حكمت عليها باحتراف الدعارة وانتهاك كرامتهـــا حتى نقمت على أبيها الذى تركها وهى طفلة وليدة لا تعرفه وتحولت نقمتها على أبيها لكى تشمل العالم كله • ويحدث أن تقابل أباها بعد زمن طويل وتسافر معه فوق احـدى عابرات المحيطات لنقل الفحم • فتقع فى حب بحار ايرلندى يدعى مات مما يؤدى الى صراع مؤسف بين الأب والحبيب حين يحاول كل منهما السيطرة عليها لتكون فى حوزته •

ويوقظ صراع الرجلين مكامن الكراهية عند أنا تجاه الرجال ، فتثور ضد الأب الذى أهملها وتركها وهى طفـلة مما اضطرها الى بيع جسدها ، وضد الحبيب الذى ما زال يشعر بأن المرأة من ممتلكات الرجل • وعلى سبيل الانتقام منهما ومواجهتهما بالحقيقة المرة ، تعترف لهما بماضيهـا الأسود فى احتراف الدعارة • فيستيقظ ضمير الأب عطفا على ابنته الضحية ويهرب الحبيب الى الكأس ليغرق فيـه أحزانه • ولكن أنا تعد الاثنين بالتوبة وبدء حياة نظيفة شريفة ، وبالسهر على شئونها عند عودتهما من رحلاتهمـا البحرية •

واذا كانت هذه المسرحية متأثرة بالمدرسة الطبيعية ،الا أنه لا يمكن اغفال الجانب الرمزى والتعبيرى لها • وهـو الجانب الذى يختفى تماما فى مسرحية « القش » بسـبب مضمونها الرومانسى الذى ينهض على قصة غرام بين فـتى وفتاة ينزلان فى مستشفى واحد لاصابتهما بمرض السل • ويشفى الفتى من مرضه ويغادر المستشفى مما يطفىء شعلة

الأمل داخل الفتاة التي كانت تحيا من أجل الفتى . ويحدث في نهاية المسرحية أن يأتي الفتى لزيارتها وتكون الطامة الكبرى عندما تتأكد انه لم يعد يحبها . فقد كان حبه لها بسبب اشتراكهما في المرض ، ولما انداح المرض تلاشى معه حبه لها . وهكذا فقدت آخر قشة كانت تتعلق بها وسط الأمواج . ولا غرو في هذا فقد كانت حياتها حفنة من القش/٠٠

● قضية الانتماء الاجتماعي

في عام ١٩٢٢ ظهرت مسرحية « القرد الكثيف الشعر » التي جسد فيها أونيل غربة الانسان في هذا الكون وحاجته المستمرة الى الانتماء من خلال الصراع الدرامي الذي دار بين ميلدريد ابنة صاحب مصنع الصلب البيضاء وبانك العامل الزنجي القوي الذي ظن ان الزنوج من أمثاله هم الذين يصنعون الحضارة المعاصرة لأنهم يسهرون على صهر الصلب عصب المدنية الحديثة ولكن كان اعتزازه الفائق بنفسه سببا في تضخم احساسه بذاته وفقدانه العلاقة الحقيقية مع من حوله ٠' وبالتالي فقد القدرة على الانتماء . ومع ذلك ظل يبحث عن معنى ينتمي اليه وخاصة بعد أن حاول الانتقام من الجنس الابيض كله في شخص ميلدريد التي كانت تحتقره من صميم قلبها . فيحكم عليه بالسجن ثم ينتقل للعمل بحديقة الحيوانات حيث يرى القرد الكثيف الشعر الذي يشعر بتوحد عجيب معه ولكنه يحسده على

انتمائه الى بنى جنسه الذين يعيشون فى حرية كـــاملة فى الغابة • بينما لا ينتمى يانك الى أى شىء أو معنى • وينتهى به الأمر الى ثورة مجنونة يحاول فيها القضاء عــلى القرد ، ولكن يحدث العكس ويلفظ يانك أنفاسه الأخــيرة قائلا : « أين لى أن أذهب من هنا ؟! »

ومن الواضح ان اونيل وصل فى مسرحيه « القــرد الكثيف الشعر » الى قمه المزج بين التعبيرية والرمزية بحيث يتعذر الفصل بينهما وبين مضمون المسرحيه الذى يعــالج قضية الزنوج التى طالما الحت على وجدان اونيل وفكره • ففى عام ١٩٢٤ كتب مسرحية « كل ابناء الله لهم أجنحة» التى يبلور فيها قضية الاختلاط الجنسى بين السود والبيض وما ينتج عنه من كوارث مأسوية مثلما حدث فى مأســاة جيم هاريس الزنجى الذى تزوج ايلا داونى الفتاة البيضاء بعد حب متبادل منذ نعومة الأظافر • ولكنها عندما تشب عن الطوق يجرفها الفساد وتصبح عشيقة لقاطع طــريق تنجب منه ابنا غير شرعى • ولا تستقر بها الحال فيهجرها قاطع الطريق لتعود الى حبيبها القديم الزنجى جيم وتظــل به حتى تشعل جذوة حبه القديم لها فيتزوجها ثم تبــدأ فى اذلاله لأنه أسود ، ولكنه لا يخضع لهذا الاذلال بــل تدفعه ارادته الى دراسة القانون فتقف له ايلا بالمرصــاد حتى لا يرتفع فوقها بعلمه ، وتظل فى تثبيطها لهمتــه حتى يفشل ، وتنهار الحياة الزوجية بالتالى • فيركبهــا الجنون فى محاولة لقتله • ولكن المسرحية تنتهى نهــاية

مفتعلة الى حد ما عندما يشعل جيم في ايلا جذوة حب الصبا القديم ، فتثوب الى رشدها وتعود تلك الفتاة الطاهـــرة النقية التي تذوب حبا لجيم الذي عاد هو الآخر لكي يحبها من جديد كما فعل في الزمن القديم ، وبهذا يريد أونيل أن يقول ان الحب هو الخلاص الوحيد للبشرية ، وهي فكرة رائعة ولكنه لم يقلها بطريقة فنية مقنعة .

ولعل هذه الفكرة تعود الى ما كتبه أونيل في مذكراته بأن الخطيئة قدر مكتوب على الانسان ، ولكن باطنـــه يزخر بقوى العذاب المتمثلة في ضميره الذي يلهبه دائما بسياط الندم . وهذه الخطيئة قدر نابع من داخل الانسان وليس مفروضا عليه من الخارج . ففي عصرنا هذا لا توجد آلهة تتآمر على الانسان الذي يقوم بنفسه بالتآمر عـــلى ذاته . فهو دائما الضحية بين شقي الرحى : الخير والشر . ولكي يرتفع الانسان من مستوى الضحية الى الشهيـــد ، فانه يملك الندم الذي يرفعه فوق الخطيئة ، ويملك العذاب الذي يؤدي به الى التكفير والغفران في النهاية .

على أساس هذه النظرة الأخلاقية أقام أونيل بنـاء مسرحيته « رغبة تحت شجرة الدردار » عام ١٩٢٤ ، وهي المسرحية التي تصوغ أسطورة فيدرا في شكل عصري حين يعشق شاب زوجة أبيه العجوز التي لا تلبث أن تقـــع في غرام الابن بسبب أنوثتها المتفجرة ، وتنجب منه طفـــلا تقتله بيديها لخوف عشيقها من أن يئول ميراث مزرعـــة

أبيه الى هذا الطفل · فقد أرادت أن تثبت لعشيقهـــا أن حبها له أقوى من رغبتها فى امتلاك المزرعة · ولكـــن جريمتها تكتشف وتقدم الى القضـاء الذى يدينهـــا مع عشيقها ، بينما يبرىء الأب العجوز المجرم الحقيـــقى الذى تزوج فتاة فى سن حفيدته فالقانون دائما هـــو القانون · فالمجتمع ـ فى نظر أونيل ـ يعبد الحرف ، ولا يهتم بالجوهر ، وما دام الحال هكذا ، فكـابوت العجـوز هو المجنى عليه والعاشقان هما المجرمان · بينمـــا العجوز كابوت هو أشد الثلاثة امعانا فى الاجرام · فقد انسـاق الشابان الى الخطيئة ولهما بعض العذر فى ذلك لأن أحدا منهما لم يحظ قط بالسعادة ، بينما عاش العجوز حياتـه بالطول والعرض حتى جاوز السبعين من عمره ·

فى عام ١٩٢٥ كتب أونيل مسرحية « الاله الكبـير براون »وفيها يثبت مقدرتهالمستمرة فى التجريبوالتجديد فيستخدم الأقنعة لكى يجسد مشكلة الصراع بينشخصية عبقرية قلقة وبين شخصية ناجحة ذلك النجاح المادى الذى يحول صاحبه الى صنم من الذهب ، ومع ذلك لا يســتطيع أن يشترى بكنوزه قليلا من المحبة أو الحنان · ومن ثـم يستمر على حسده لهذا العبقرى الفقير الموهوب الذى تفتتن به النساء بفعل مواهبه الروحية التى لا تنفد ، والتى تدفعه دائما الى الرجوع بالانسانية الى طبيعتها الأولى النقية،لكنه لا يدرى كيف يعود اليها برغم ايمانه بها · ومن هنـــا

كان هذا الانفصام الذى تعانى منه شخصيات المسرحية ، والذى دعى أونيل الى استخدام الاقنعة التى تتمشى مع الحالات النفسية والروحية التى تمر بها الشخصيات من وقت لآخر ٠

ويضيق بنا المقام للتعرض لكل مسرحيات أونيل العديدة ٠ ولكن يجدر بنا أن نذكر منها ثلاثية « الحداد يليق بالكترا » ١٩٣١ التى تعيد صياغة الاورستية للشاعر الاغريقى ايسكولس أمام خلفية من الحرب الاهلية الأمريكية ٠ ومسرحية « أيام بلا نهاية » ١٩٣٤ التى يقوم فيها اثنان من الممثلين بتمثيل شخصية واحدة لتصوير الانفصام الذى يعترى انسان العصر الحديث ٠ ومسرحية « بائع الثلج يأتى » ١٩٤٦ التى استعاد بها أونيل مجده فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ٠ ومسرحية « القمر لابن السفاح » ١٩٥٢ ٠ ومسرحية « رحلة يوم طويل فى جنح الليل » التى عرضت بعد موته فى عام ١٩٥٦ واستمد مضمونها من حياته العائلية ٠

وكانت غزارة انتاج أونيل سببا فى حيرة النقاد واختلافهم فى حكمهم عليه ٠ فيقول ايريك بنتلى انه نجح فى استخدام الواقعية والميلودراما بينما فشل فى بلوغ روح المأساة ٠ بينما يعتقد جون جاسنر ان أونيل نجح فى بلوغ هذه الروح فى « الحداد يليق بالكترا » ٠ أما مارتن لام فيعترف أنه لا جدال فى الانجازات التى أضافها أونيل

الى التـــراث الأمريكى وان كان لا يرقى الى مستوى الفن الرفيع الخالد • وكل هذه الأقوال تدل على أن النقـــاد لم يستطيعوا تجاهل المكانة الضخمة التى حاز عليها أونيل فى التراث المسرحى العالمى •

بوريس باسترناك
(١٨٩٠ - ١٩٦٠)

لقد اعتاد النقاد التقليديون القول بأن الشاعر هو روائى فاشل بالضرورة اذا حاول أن يدلى بدلوه فى ميدان الرواية . وهذا النوع من التصنيف النقدى ينظر الى الأدب نظرة غير شاملة تحاول تقسيمه الى مصنفات منقطعة العلاقة العضوية فيما بينها . وقد شجع هذه النظرة القاصرة الروائيون المحترفون الذين لا يعترفون بما يسمى بالرواية الشعرية وكذلك الأساليب النثرية التى تهبط بمستوى الشعر فى نظرهم . ولكن هذه التصنيفات الضيقة تحطمت مع مطالع القرن العشرين على أيدى زعماء المدرسة الأدبية الحديثة من أمثال أزرا باوند و . ت.س. اليوت ووليام كارلوس

وليامز وغيرهم من النقاد والشعراء الذين نادوا بأن للفنان مطلق الحرية فى استعمال الأداة التى يراها مناسبة لتوصيل عمله الفنى الى الجمهور • المهم ألا يحدث انفصال بين الوسيلة والغاية حتى لا يؤثر هذا بدوره على التناغم الجمالى والالتحام الدرامى بين المضمون والشكل • وعلى هذا فليس هناك تقنينات مسبقة تفرض على الفنان شكلا معينا ومحددا لكى يصب فيه مضمونه صبا •

وقد استعانت الروائية الإنجليزية فيرجينيا وولف بالكثير من الأدوات الشعرية فى رواياتها اعتمادا على أن الشعر هو روح الفن ذاته بصفة عامة وليس مجرد الكلام الموزون أو المنظوم أو المقفى • وفى نفس الوقت نادى وليام كارلوس وليامز أن من حق الشاعر استخدام الأساليب النثرية اذا كان فى هذا ضرورة درامية أو خدمة فنية لقصيدته الشعرية • بل ان الأمر لا يقتصر على هذا ، فمن حق الأديب أن يستعين بكل الادوات الفنية المتاحة من موسيقى وفنون تشكيلية لأن هذا يثرى تجربته الفنية ويخصبها بأبعاد واضافات جديدة • فاذا كان الروائى الفرنسى بروست قد استعان بالفنون التشكيلية فى تركيب رواياته فلا أقل من أن يستعين جيمس جويس بالشعر فى منح أعماله الروائية نوعا من التكثيف اللغوى والثراء الدرامى •

وما ينطبق على جويس ينطبق على بوريس باسترناك الشاعر والروائى الروسى الذى منح جائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٨ ولكنه رفضها تحت ضغط رسمى من الحكومة فى ذلك الوقت لأنه تعرض بالتحليل والنقد للثورة الروسية والمجتمع السوفييتى الذى نتج عنها فى روايته « دكتور زيفاجو » التى أثارت ضجة عالمية ، رغم أن جائزة نوبل منحت اله لشعره قبل نشره • وليست رواية «دكتور زيفاجو » الا التعبير الملحمى السردى للخطوط الفكرية والفنية التى وردت من قبل فى معظم قصائده وقصصه القصيرة • والصيغة الروائية التى أعاد بها باسترناك صياغة مضامينه وأفكاره الأثيرة ، عبارة عن استجابة عملية لروح العصر التى تسعى الى النظرة الشمولية وخاصة فى مجال الأدب • فاذا ارتأى شاعر أن الرواية ستمنحه جمهورا أعرض من القراء فلا جناح عليه اذا لجأ اليها ، وعليه فى نفس الوقت الا يتخلى عن موهبته الشعرية الخلاقة لأنها ستعينه كثيرا فى تطعيم شكله الروائى بالأبعاد اللا نهائية والأدوات المتعددة للشعر • وكان هذا هو المنهج الذى اتبعه باسترناك فى رواية « دكتور زيفاجو » • ويخطىء من يظن أن جائزة نوبل كان نتيجة لهذه الرواية فقط ، اذ أنه من المتعذر الفصل بين الرواية وبين ما سبقها من قصائد وقصص كتبها باسترناك منذ مطالع القرن الحالى •

● السلوك السليم

ولم يكتب باسترناك رواية نثرية قبـــل « دكتور زيفاجو » سوى رواية « السلوك السليم » التى كتبها عام ١٩٣١ • ولكنها كانت رواية تقليدية الى حد كبير لاتتمتع بالخصوبة الشعرية التى امتزت بها « دكتور زيفاجو » • ومن هنا كان الثقل العالمى الذى حصلت عليه هـــذه الرواية لأن باسترناك نجح فى توظيف الشعر للوصـــول الى أكبر قدر ممكن من خصوبة التجربة الفنية وثرائهـــا • وبصرف النظر عن الايحاءات الايديولوجية والتلميحـــات السياسية التى تحيـــط بتصرفات البطل فان الروايـــة تستحق النجاح العالمى الذى أحدثته كعمل أدبى مستقل عن الخلفية السياسية لعصره • فلم يعد باسترناك مجرد شاعر غنائى يجتر أوهامه ويعيد صياغة آلامه فى قصائد سريعة ولكنه أصبح أديبا له مضمونه الفكرى المحدد كما أن له شكله الفنى الذى تمكن من ابتكاره •

وقد تدخلت الاعتبارات السياسية فى التقييم النقدى والتحليلى للرواية وخاصة أنها كتبت أيـــام كانت الحرب الباردة على أشدها بين المعسكرين الكبيرين فى الشـــرق والغرب • ولذلك كان يكال لها المديح والثناء من نقـــاد الغرب ، بينما ينهال عليها نقاد الشرق ، وخاصة المعلقـــون السوفييت ، بالتجريح والسباب ، بل واتهام باســـترناك

بالخيانة والعمالة والمروق والرجعية والتعفن الى آخر الصفات التي حاولوا الصاقها بكل من يحاول التعبير عن رأيه . هكذا ضاعت الحقيقة الموضوعية فى ميدان الحرب بين المعسكرين . وأصبح باسترناك مادة خصبة يتخذ منها المعسكران كل الأسلحة الممكنة لاشعال أوار الحرب . وبين شقى الرحى لم يستطع باسترناك أن يقول كلمته ، وحتى تصريحاته القصيرة والمبتورة قامت الصحف العالمية ووكالات الأنباء بتلوينها وتحريفها ، كل على هواه وتحولت المسألة من قضية أدبية الى معركة سياسية .

ولعل الناقد ادموند ويلسون كان من أكثر الأصوات موضوعية فى الحكم على باسترناك . فالرواية – فى نظره – عمل ثورى من الطراز الأول . فهى تطلق حكمها الصارم على مجتمع الستار الحديدى كما تحيط المجتمع السوفييتى المعاصر بكل نبوءاتها المستقبلية . واذا كانت الرواية قد حكمت بالفشل على الثورة الروسية عام ١٩١٧ فى خلق مجتمع متناغم يسوده الحب والاستقرار والطمأنينة ، فليس معنى هذا أن الرواية تمجد أسلوب الحياة المتبع فى العالم الغربى ولو بطريقة غير مباشرة . فلا شك أن الأغراض التى أدت الى قيام الثورة الروسية كانت أغراضا انسانية ونبيلة ولكن التطبيق هو الذى شوه هذه الأغراض وأحالها الى قيود صارمة تضع الانسان الحى الحر فى خدمة نظام اقتصادى أصم وتركيب اجتماعى قاس ومنهج سياسى صارم لا يعترف بالحب أو الرحمة أو الشفقة أو الضعف

البشرى • ولذلك فرواية « دكتور زيفاجو » هى مرثيـــة ملحمية لفشل الثورة فى اعادة بنـاء مجتمع انســانى بمعنى الكلمة •

● هل باسترناك خائن لوطنه ؟

والدليل على أن باسترناك لم يقصد أن يكون عميـلا للغرب كما حاول كثير من النقاد السوفييت أن يتهموه ، أن روايته لم تفقد الأمل فى حركة تصحيح يعيد المسـيرة الثورية الى خطها الانسانى الشامل • ولذلك لا تخـلو الرواية من نغمة تفاؤل تقترب من مدرسة الواقعيـة الاشتراكية التى ابتدعها جوركى من قبل وسار على نهجها معظم الكتاب السوفييت الملتزمين • ولذلك فبطلا روايـة « السلوك السليم » سكريابين وماياكوفسكى اللـذان نظرا الى الواقع نظرة عاجزة عن التغيير قد تركا مكانهمـا لزيفاجو الملىء بأحاسيس التفاؤل والانتصـار على الواقع الذى لا ينتمى الى الثـورة المضـادة على الاطلاق • فان باسترناك يرى أن الفنان هو ضمير عصره واذا فشـل فى القيام بهذا الدور فعليه أن يتنحى كلية ، لأن التنحى خـير من أن يتحول الى طبل أجوف يردد أصداء لا يفهم معناها، أو يفهمه ويتغابى عن فهمه • فالبطل فى « دكتور زيفاجو » لا يهرب من وطأة المجتمع الى أجواء مثالية أو رومانسية بعيدة ولكنه يتطور وينمو فى مواجهة المجتمع الذى يصر على تغييره فلولا الفرد لما وجد المجتمع • وعلى المجتمع أن يحترم آمـال

الفرد وآلامه ، وليس من حقه أن يسحقه تحت شعار الصالح العام ، لأن الصالح الخاص ليس الا جزءا عضويا مكونا للصالح العام ولا يجب فصل هذا عن ذاك .

ولقد أفاد الشعر باسترناك فى تجنب الكثير من الهنات والنتوءات التى عادة ما تصاحب المضامين القومية، فمن الصعب أن نجد نغمة حماسية جوفاء أو خطابة مباشرة أو ميلودراما فجة . بل يخضع الشكل الروائى كله للكثافة التى يتميز بها الشعر الملحمى ، والتى من خلالها يقول باسترناك الكثير فى أقل قدر ممكن من الكلمات والتعبيرات فالمعنى يتكامل ولا يتكرر ، والبناء ينمو ولا يتراكم . انه عالم يتكامل أمام أعيننا لحظة بلحظة كما نجد فى روايتى جويس « أهالى دبلن » و « صورة الفنان فى شبابه »، وهو المنهج الذى تأكد فيما بعد فى روايتى « يوليسيس » و « فينيجان ويك » ، ومن السهل أن نلاحظ الشبه الكبير بين الفتاة لاريسا فيدوروفنا فى « دكتور زيفاجو » والمراهقة زينيا لافرز فى « أهالى دبلن » . وفى قصة « طرق أثيرية » توحى المناظر الوصفية والشعرية بالأحداث التى تقع فيما بعد ، وقد تأكد اتجاه جويس هذا فى قصة باسترناك « الصيف الماضى » وخاصة فى المناظر التى افتتحت بها القصة واستمر تأثيرها على الأحداث واضحا حتى نهاية القصة . فالخلفية الوصفية تلعب دورا أساسيا فى تشكيل قصص باسترناك الذى لم يستطع الهروب منه كلما خطر له أن يضع قلمه على الورق .

● وظيفة الخلفية الوصفية

ويؤكد باسترناك فى كتابه « خطابات الى تولا » نفس المنهج الذى طبقه فيما بعد فى « دكتور زيفاجو » • فالمكان ليس مجرد موقع أصم وجد أساسا لكى تقع عليه الأحداث ولكنه روح تنبض بالحياة والتفاعل مع الانسان الذى يعيش عليه • وقد عبر باسترناك عن هذه الحقيقة عام ١٩١٨ فى مطالع حياته الأدبية وظل أمينا على تطبيقها طول حياتــه كشاعر بل أخضعها لفنه الروائى وتمكن من الاستفـــادة الدرامية بها فلم تعد مجرد زخارف وصفية لا تمت الى الكيان الداخلى للعمل الأدبى بصلة • وباسترناك رومـــانسى فى نظرته الى وظيفة الشاعر ، فهو يرى أن عالم الخيال عبــارة عن طاقة خلاقة يمكن أن تعيد صياغة الحياة على الأرض • ويقترب فى هذا من الرومانسيين الألمان بصفة خاصـــة • والشاعر ليس شخصا هاربا الى عالم الخيال ، ولكنه عائــد منه وفى جعبته الكثير من الأفكار الجديدة ومقدرتهـــا على مواصلة المسير فى الطريق الصحيح الذى يجنب البشـــر عوامل التشتيت والقهر والضعف والتردد •

وأيضا فالشاعر يجب ألا يعيش فى برجه العاجى كما يحلو لبعض الرومانسيين الهروبيين أن يلجأ الى هذا البرج الوهمى • فعليه أن يتعامل مع البرجوازيين والعمال والتقليديين والرجعيين والبؤساء والفلاحين والأرستقراطيين وكل فئات الشعب ، لأن بضاعته الشعرية لم تنتج الا لكى

تستهلكها هذه الفئات على اختلاف مشاربها • أما أن ينزوى في برجه العاجى ويجتر احلامه الهلامية فانه بهـذا يهبـط بالشعر من عليائه الى مستوى ادمان المخدرات بينمـــا الوظيفة الرئيسية للشاعر هى أن يرتفع بمســـتوى العامة من الناس الى أعلى المســتويات الفكرية والوجدانية والانســانية الممكنة • ومن هنا كان اصطلاح النقــاد بأن الشــاعر هو ضمير عصره الذى يمكنه من تصحيح مسيرته كلمـا انحرف عن الطـريق الســوى • أمـا بالنصح أو التأنيب أو مواجهته بالحقيقة مهما كانت مرة • وبالطبع فان هذا لا يتم بأسلوب الوعظ المباشر والارشاد الخطابى ، ولكنه يتحقق من خلال الأساليب الجماليـــة والأشكال الفنية التى تتخذ أدواتها من الرموز والصـــور المتجسدة والايقاع الموسيقى والامكانيات التشكيليـــة بحيث تسرى فى وعى الناس ولا وعيهم على حد ســواء ، وتشكل بهذا وجدانهم وتفكيرهم وأحاسيسهم وبالتـــالى سلوكهم الاجتماعى • أى أن الشاعر يملك القدرة على اعادة صياغة الحياة فى مجتمعه ولا يعتقـد باسـترناك أن هنـاك وظيفة يمكن لانسان أن يقوم بأخطر وبأسمى منها مثـــل وظيفة الشاعر التى يسىء الكثير من النـاس فهمها بفعل الرواسب التى تراكمت بمرور القـرون والتى رسخت فى الأذهان أن الشاعر ليس الا بائعا للأوهام أو متزلفا لعليـة القوم بغية الحصول على أكبر قدر ممكن من الارتزاق •

● **الحياة ٠٠ أختى**

وقد أكد باسترناك هذه القيم الفكرية والفنية فى ديوانه الشعرى الذى كتب قصائده قبل عام ١٩١٧ ، وأطلق عليه عنوان أحلى قصائده « الحياة ٠٠ أختى » وفيها عبر عن موقف الحياة فى مجتمع ما بدون شاعر ، مثلها فى ذلك مثل الأخت التى فقدت أخاها الكبير الذى يشد من أزرها ويوجهها الى الطريق الصحيح ويحميها من الذئاب الذين يتربصون بها فى معظم منحنيات الطريق ٠ فالقصيدة ليست نسخة مكررة من الحياة والا لما كانت هناك حاجة الى مثل هذه النسخة المكررة لأن اهتمام الناس ينصب دائما على الأصل وليس على الصورة ولكن القصيدة الشعرية هى المقياس الذى يبلور نبض الحياة ودرجة حرارتها ومن خلالها يمكن تقدير المستوى الصحى والروحى والفكرى والمادى لمثل هذه الحياة ٠ وفى هذا يقول زيفاجو لآنا ايفانوفا وهى على سرير الموت :

« بطول الزمن وعرضه ، كانت الحياة دائما هذا الجوهر العظيم اللانهائى الذى يحتوى على ما لا يمكن حصره من العلاقات والتحولات التى تملأ هذا الكون الشاسع وتجدد دائما حياته ٠ فالكون من خلال الحياة يولد من جديد كل صباح واذا كنت حريصة وقلقة على أن تعرفى مصيرك أى تعرفين الاجابة على السؤال الرهيب : هل ستقضين نحبك أم سيمتد بك الأجل ؟ فعليك أن تعرفى أنك يوم

ولدت فقد أتيت من عالم العدم دون أن تدرى • فالحيـــاة تشمل من هذا الوجود المادى على الأرض • ولكن مشــكلة الانسان ان عقله المحدود غالبا ما يقصر عن ادراك مـا وراء هذا الوجود المادى » •

ولا شك أن زيفاجو يوضـــح كثـــيرا من مفـــاهيم باسترناك نفسه • واذا كان هذا عيبا فى الشكل الروائى لأن باسترناك لم يتمكن من الموضوعية الفنية التى تفصـل بين شخصه وشخصية البطل الا أن هذا المنهج الذاتى يمدنا بمادة خصبة تبرز لنا القيم الشعرية التى سيطرت عـــلى تفكير باسترناك • وبالطبع فان الاهتمام به كشاعر يفـــوق التركيز عليه كروائى • وستظل اضافته الكبرى الى تقاليد الأدب الروسى متركزة فى شعره وليس فى فنـــه الروائى التقليدى •

حتى رواية « دكتور زيفاجو » لم تكن تخلو من القصائد الصريحة • فالبطل أحس أن الشـــعر هو كيانه ومستقبله رغم أن وجهته الأولى كانت مهنة الطب • وكلما تأزمت بـه الأمور لم يجد خيرا من الشعر لكى ينفس فيه عن كربه • ولذلك يقترب الشعر من الدين والايمان العميق بالله خالق هذا الكون • والشاعر العظيم هو الذى يمتلك الايمـــان القوى بعد مرحلة طويلة من الشك والتردد وعليه أن يمسك بيد الانسان وأن يقوده عبر دروب الألم حتى يصل بـه

الى صخرة الايمان الثابت • عندئذ يستطيع الانسان أن يجد نفسه • وهذا الالتزام بقضية الانسان الخالدة بعيدا عن الايديولوجيات المؤقتة والمتغيرة ، لم يورط باسترناك الشاعر فى الأساليب الأدبية السطحية التى سادت الأدب الروسى بعد قيام الثورة • فهو يؤمن أن الفن هو خادم الجمال المخلص ، بينما الجمال هو البهجة الانسانية عندما تتخذ شكلا ملموسا ، وهذا الشكل هو المفتاح المؤدى الى الحياة المتناغمة طالما أنه لا يوجد كائن يستطيع الحياة دون هذا الشكل المادى ونفس الوضع ينطبق على أى عمل فنى • حتى التراجيديا فانها تعبر عن بهجة الوجود وعذوبته والبهجة المأسوية قد تكون زاخرة بالدموع والآلام ولكن السلام الشامل هو هدفها وهدف كل عمل أدبى عظيم •

ايرنست هيمنجواى
١٨٩٨ - ١٩٦١

ايرنست هيمنجواى من أعمدة الروايـــة الأمريكية بصفة خاصة والرواية العالميـــة بصفة عامة • وكان من أوائـل الروائيين الأمريكيين الذين حصلوا على جائزة نوبـــل للآداب اذ حاز عليها عام ١٩٥٤ • ويعتبـــره النقاد رائدا للرواية الأمريكية لأنه تمكن من بلورة الحياة المحلية فى أمريكا ثم أخرجهـــا الى المجال العالمى بحيث يستطيع أى انســـان فى أى زمان أو مكان أن يتذوقها ويستوعبهـا فى رواياته وقصصه القصيرة على حد سواء • ولكن هذا التعميم النقدى يجنح الى التبسيط المبالغ فيه صحيح أنه فى بعض أعماله المبكرة وخاصةفىقصصه القصيرة التى تتخذ مضمونها

من حياة صيادى السمك فى ميشيجان ، نجده يجسد الحياة المحلية البسيطة التى تجنح الى البراءة بل والسذاجة بعيدا عن تعقيـــدات العالم الخارجى المعاصر ، مما يذكرنا بالتقاليـد التى أرساها قبله مارك توين فى الروايـــة الأمريكية • ولكننا نجد أن هيمنجواى يتبع منهجا مختلفا تماما فى رواياته الشـــهيرة بحيث يصــــبح من اليســــير ملاحظــة التأثيرات المتعددة التى مارستها على فنهالروائى نظريات هنرى جيمس و ت•س• اليـــوت وعزرا باوند خاصة فى الشكل الفنى والتكوين الجمالى •

بدأ هيمنجواى حياته الروائية الفعلية فى باريس فى العشرينيات من هذا القرن مع كل من عزرا باونـد وجيرترودستاين • وكانت السمة المميزة لباريس فى تلك الفترة بالذات انها المدينة العالمية التى تحوى فى داخلهـا كل الاتجاهات المتعارضة والتيارات المتناقضة للفنـــــون والآداب • وكان الأدباء والفنانون يهرعون اليها من كل حدب وصوب ، بل ويعيشـون فيهـــا حتى يتشربوا بروح الفن المتعددة الألوان والمنابع • وكان هيمنجواى من هـؤلاء الأدباء مما ترك بصمات واضحة على فنـــــه الروائى ، اذ نجد أن مضمون أهم رواياته يدور حول الحياةبعيدا عن أمريكـــا مسقط رأسه • وكل أبطاله كانوا أمريكيين فى مواجهـــة تجارب وحضارات العالم القديم ممثلا فى أوروبا العتيقة • وهيمنجواى فى هذا الاتجاه يتناقض تماما مع معاصـــــره

الروائى الأمريكي ويليـــام فوكنر الذى لا يمكن تخيـــل شخصياته بعيدا عن أعماق الجنوب الأمريكى وهى الشخصيات التى لا يخرج تكوينهـا عن العاطفة البريئة والوضـــوح المباشر بل والطفولة الساذجة وغيرها من الصفات التى تعد مميزة للفكر الامريكى منذ أن بدأ المهاجـرون الأوائـل فى استيطان القارة الأمريكية ٠

ويتمتع هيمنجواى بموهبة فذة ســـواء فى الوصف التفصيلى أو فى السرد الروائى ٠ ويتميز أســلوبه الروائى الذى اشتهر به بالوعى الحاد الذى يعرف جيدا كيف يختـار الصور والجمل بل والكلمات ، ويعرف أيضا كيف يديــر دفة الحوار بين الشخصيات بحيث تتطور من خلاله ولا يصبح مجرد جدل أو نقاش بينها ٠ ولذلك كتب هيمنجواى فى كتابه « الموت عند الظهيرة » يقول ان النثر عبارة عن بنـاء معمارى فنى حى وليس مجرد زخارف على الهامش ، فلقـــد انقضى عصر الباروك وأصبح لكل عنصر من عناصر العمل الفنى وظيفة خاصة به ومرتبطة ارتباطا عضويا بوظـائف العناصر الأخرى المتفاعلة فى نفس العمل ٠ وبالطبع فـان تأثير اليوت وباوند يبدو واضحا فى هذا المنهج الذى يؤكده هيمنجواى ٠

● الشمس تشرق أيضا

كتب هيمنجواى أول رواية له عــام ١٩٢٦ بعنوان « الشمس تشرق أيضا » ولكنها نشرت فى انجلترا بعنوان

« المهرجان » • وهي رواية تتخذ مضمونها من حياة الجيـــل الذى عرف باسم « الجيل الضائع » وهو الجيل الذى بدأ حياته العمليه فى أعقاب الحرب العالميه الأولى التى اتت على كل القيم والمبادىء التى عاش على هداها جيل ما قبل الحرب • ولذلك كان الاحساس بالضياع هو السمه المميزة لهـــذا الجيل • فبطل الرواية امريكي يدعى جيك ويعمل صحفيا • ومن خلال عمله مراسلا حربيا جرح وكانت نتيجة الجرح أن أصيب بالعقم واصبح غير قادر على ممارسة الجنس او الانجاب • وهو بهذا يجسد العقم الذى أصاب عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى • وكان ت • س • اليوت من أوائـل الأدبـاء الذين جسدوا هذا العقم فى قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب » ولذلك نجد توازيا بين أعمال هيمنجواى الروائية وأعمـــال اليوت الشعرية • وهذا يثبت خطأ النقاد التقليديين الذين سارعوا الى مقارنة بطل هيمنجواى ببطل لورانس فى روايـة « عشيق الليدى تشاترلى » اذ ان المسألة لم تكن مجـــرد العقم الشخصى للبطل نفسه بقدر ما كانت تجسيدا دراميا للعقم الذى أصاب العالم فى أعقاب الحرب •

وكانت بطلة « الشمس تشرق أيضا » ـ بريت ـ فتاة انجليزية مقبلة على مباهج الحياة وملذاتها الحســـية من شراب وملبس وجنس • وكانت حيويتها المتدفقة بمثابة محور الأحداث الرئيسية فى الرواية وخاصة فى علاقتهـــا الغرامية مع جيك رغم اليأس المطلق من ايجاد علاقة جنسية معه • وهنا تبدو النزعة الرومانسية عند هيمنجواى وخاصة

عندما يتصدى لتصوير النساء الانجليزيات • وتظل العلاقة تتطور بين جيك وبريت حتى تصل قمتها فى اسبانيا أثناء مصارعة للثيران • وكانت هذه بمثابة البداية الأولى لغـرام هيمنجواى بحلبة المصارعة •

فى عام ١٩٢٩ كتب هيمنجواى روايته التالية «وداعا للسلاح » وفيها يكتسب أسلوبه النثرى جمالا شـــعريا باهرا • ويعمد هيمنجواى فى تحفته الروائية هذه الى ابراز التناقضات القاتلة بين الحرب على الجبهة الايطالية عـــام ١٩١٨ وما تبعها من صراع وقتال ودماء وأهوال ، وبين علاقة الحب المؤثرة بين البطل الأمريكى الذى عمل سائقا لعربـــة اسعاف ، والبطلة الانجليزية التى عملت كممرضـــة وفى هذه الرواية تبدو مقـــدرة هيمنجواى الفائقة على الاحساس بالمكان والخلفية التى تبدو أمامهـــا الأحداث والمواقف لدرجة ان هذه الخلفية كانت تتنفس وتنبـض بالحياة تماما كالشخصيات فعلى سبيل المثـــال نجد أن المطر المنهمر والمستمر فى آخر شتاء للقتال كان بمثـابة تنويعة خفية توحى بالنهـاية المأسوية لقصـــة الحب بين البطل والبطلة وتوحى فى الوقت نفســه بسيل الدمار الذى أغرق العالم أثناء الحرب •

ولعل السمة الأساسية لقصة الحب بين الممرضـــــة الانجليزية وبين سائق عربة الاســـعاف الأمريكى تكمن فى

الرومانسية المسرفة وخاصة عند نهايتها المأســـوية • ومن الواضح أن كل بطلات هيمنجواى يتميزن بنـوع غريب من الجمال والاستسلام ، ولكن هذا يرجع الى أن كل علاقـــات الحب تلك تدور فى ظروف شاذة وغير عادية • ومن الناحيـة الفنية كايحاءات رمزية بالسعادة والاستقرار والســــلام والطمأنينة فى روايات تتخذ مضمونها من العنف والدمـار والموت •

● لمن يدق الجرس

ويعتبر النقاد رواية هيمنجواى « لمن يدق الجرس » التى تدور حول الحرب الأهلية الاسبانية تحفته الروائيـة الأولى بلا منازع • ففيها يحلق سرده الروائى الى آفـــاق من الشعر والقوة والنضوج والدقة والتحديد لم يصلهـــا من قبل • حتى جمله الطويلة التى يكثر من استعمالهـــا تتميز بجمال الايقاع ودقة البناء ، وهذا يتعارض مع الحكم العام الذى أطلقه عليه النقاد بأنه يعتمد دائما على الجمـل القصيرة والبسيطة • فالمسألة ليست مجرد استعمال جمل طويلة أو قصيرة ، ولكنها توظيف فنى سواء للجمل الطويلة أو القصيرة فى مكانها الطبيعى من النص الروائى ككل • ولذلك يستخدم هيمنجواى الكلمات والجمل كما يستخدم المثال كتل الحجر • والمسافة الزمنية التى تغطيهاروايةلا« لمن يدق الجرس » لا تزيد عن أيام معدودة • وتدور حول تفجـير قنطرة بواسطة مجموعة صغيرة من الفدائيين • ويســـتغل هيمنجواى القنطرة كرمز درامى لتجسيد محاور الصـراع

الذى نهض عليه البناء الروائى كله . ويتضح من هـــذا كله أن الحرب كانت الشغل الشاغل لهيمنجواى فى تـلك الفترة بالذات . فاذا كان قد جسدها كصراع لا معنى له فى « وداعا للسلاح » فانه يحاول فى « لمن يدق الجرس » تأكيد التضامن البشرى فى مواجهتها كمحنة عاتيـــة تهدد وجوده . وكان هدفه الفنى من كل هذا كما أوضحه فى كتابه « الموت عند الظهيرة » أن يساعد الانسان عـلى معرفة احساسه الحقيقى تجاه ما حدث بالفعل ، أى تحليـل العلاقة العنصرية بين الاحساس والحدث ، لأن قيمـــة أى حدث فى الوجود تكمن فى الأثر الذى يمارسه عـــلى أحاســيس الانســان التى لا تتحرك وتتفاعل الا من خلال الأحداث سواء كانت مادية أو نفسية !.

واذا كانت الحرب هى الخط الدرامى الرئيسى فى أشهر روايات هيمنجواى ، فمن الطبيعى أن نتوقع أن يكون الموت احدى التنويعات الأساسية على هذا الخط . ولذلك فمن أشهر الفقرات الموجودة فى رواية « لمن يدق الجرس » تلك الفقرات يشعر فيها البطل بالحنين الجارف الى بـاريس وهو يتجرع كأسا من الخمر المرة ، بينما الجو المحيـــط بالبطل مشبع برائحة الموت القادم من خلال الخلفية الوصفية المرعبة التى يحركها هيمنجواى خلف بطله . وقد وضـح الحاح فكرة الموت على وجدان هيمنجواى فى كتابه « الموت عند الظهيرة » الذى كتبه عام ١٩٣٢ كدراسة لمصارعـــة الثيران فى أسبانيا ، وفيها قدم تحليلا باهـــرا لعـروض

المصارعة التى يعتبرها كثير من الناس نوعا من الهمجية والوحشية والبربرية • ولكن هيمنجواى يصفها بانفعال بل وبحب لدرجة أن النقاد اعتبروا مصارعة الثيران المضمون الذى يجيد هيمنجواى الكتابة عنه بعد مضمون الحرب • فهو يجيد تجسيد العواطف التى يثيرها الموت العنيف ، وهذا يجعل كتابه « الموت عند الظهيرة » أول كتاب أدبى يمجد العنف كجانب من جوانب النفس البشرية لا يمكن تجاهله • فالانسان الناضج لا يهرب من مواجهة العنف بل ويحيله الى طاقة خلاقة تثير النشوة والانطلاق •

● ثلوج كليمنجارو

واذا كان الموت يمثل تنويعة متوازية مع الحرب فى رواية « لمن يدق الجرس » فانه يتحول الى خط درامى رئيسى فى قصة « ثلوج كليمنجارو » التى تعد من أحسن القصص القصيرة التى كتبها هيمنجواى • فهى تدور حول كاتب أمريكى شتت مواهبه فى مجالات غير مناسبة وكانت نهايته فى أفريقيا حيث يسعى اليه الموت فى ثوب الغرغرينا التى أصابته • يقول هيمنجواى فى وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه اذ أنه أحس بصرير العدم يسرى فى أوصاله • تدفق الموت عليه ليس كموجة مياه عالية أو كتيار هواء جارف ولكن كفراغ

هائل ومفاجيء له رائحة خبيثة ودفينة . وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان الخبيث المشهور برائحته النتنة . وهـو ينطلق محيطا بدائرة العدم » .

وحتى في قصص هيمنجواى القصيرة التى تتميز بالسخرية والتهكم ، نجد أن فكرة الموت ما زالت تلح عليه كما نجد فى قصته « الحياة القصيرة والسعيدة لفرانسيس ماكومبر » التى يدور مضمونها حول رحالة أمريكى وزوجته المدللة . ولكن ليس معنى هذا ان التشاؤم هو السمة المميزة لكل أعمال هيمنجواى القصصية بحيث يفقد القارىء كل بريق للأمل فى هذه الحياة . فعلى النقيض من هذا نجد أن أبطال هيمنجواى يتحدون الموت والعدم فى أحلك الظروف . وهذا يدل دلالة واضحة على اصرار الارادة الانسانية على مواجهة كل عوامل القهر والدمار والموت . ولذلك فالحياة نفسها فى نظر أبطال هيمنجواى هى مقاومة مستمرة للموت والعدم ، أما البطولة الانسانية الحقيقية فتكمن فى روح المقاومة تلك الى آخر لحظة فالموت حقيقة راسخة تحيط بكل الوجود وعلى الانسان أن يعترف بها وأن يواجهها بدلا من دفن رأسه فى الرمال كالنعامة . بل ان فكرة الوجود والحياة ذاتها لا يستقيم وجودها بدون الموت ، وبذلك يصبح الموت والحياة وجهان لعملة واحدة هى : الكون .

وقد كان لهذه الفلسفة الكونية دور كبير فى اخراج روايات هيمنجواى وقصصه من الحدود التى يرسمها

اطار الزمان واطار المكان ، والانطلاق بها الى مجال الفن الخالد الذي يمكن للانسان أن يتذوقه فى أى زمان ومكان. صحيح انه يستوحى أحداثه من الوقائع المعاصرة التى تمر به في حياته ، ولكنه لا يلتزم بنطاقها المحلى أو زمنها المؤقت بل يتوغل الى الدلالات المطلقة والقوانين الثابتة الكامنة خلفها !· وهذا هو الدور الناضج الذى يجب على كل فنان أن يقوم به · فاذا استعرضنا حياة هيمنجواى ، نجد أنه استقى منها المضمون الرئيسى لكل أعماله دون استثناء · فقد بدأ حياته مراسلا حربيا لجريدة تصدر في كانساس سيتى ورحل الى الجبهة الايطالية أثناء الحرب العالمية الأولى لكى يرسل اليها بتطورات الأحداث وأخبار المعارك · وأصيب بجرح خطير فى هذه المعارك ولكنه شفى منه · وكانت هذه هى المادة التى كتب منها رواية « وداعا للسلاح » فيما بعد عام ١٩٢٩ ونفس المنهج ينطبق على رواية « لمن يدق الجرس » التى كتبها عام ١٩٤٠ واستقى مضمونها من الحرب الأهلية الاسبانية عندما عمل مراسلا لوكالة أنباء أمريكية فى اسبانيا بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٩

● الشكل الفنى

وبرغم الأحداث الصاخبة والهادرة حول هيمنجواى، الا أنه لم يترك لها القياد بحيث لم يقتصر على مجرد التسجيل التاريخى أو المقال الصحفى · فقد اعتنى عناية بالغة بالشكل الفنى لأعماله ومنحه كل الامكانيات التى

تصهر المضمون في بوتقته . ولذلك فنحن نقرأ في رواياته عن الحرب العالمية الاولى أو عن الحرب الاهلية الاسبانية، ولكن ندرك في الحال أنها لم تكن مجرد حرب معينة وقعت نتيجة لظروف محددة ، بل هي صورة من صور الصـــراع الذي جبل عليه هذا العالم . ونحن لا يمكننا أن نتخيل هذا العالم بدون صراع ، لأن الحياة بدون صراع هي الموت بعينه وفي الوقت نفسه كانت حياة أبطال هيمنجواي عبــارة عن مقاومة للعدم ، ومن هنا تبدو الحتمية المنطقية للصراع الدرامي الذي أقام عليه هيمنجواي أعماله .

وتأتي آخر روايات هيمنجواي القصيرة « العجــوز والبحر » التي كتبها عام ١٩٥٢ لكي تؤكد تلك النغمـــة الأساسية التي سيطرت على كل أعماله . فالانســـــان بدون مقاومة لعوامل الفنــاء والعدم لا وجـود حقيـــــقي له . وهذا يتجلى في شخصية العجوز الذي خرج بقاربه وتوغل في البحر لكي يصطاد اذ أنه قضى كل عمـــــره في حرفة صيد السمك . وبالفعل يتمكن من صـــــيد سمكة كبيرة ويبدأ في رحلة العودة وهو قرير العين بهـا لأن رحلته آتت ثمارها . ولكن ليس كل ما يتمنــاه المرء يدركه فسرعان ما تخرج أسماك القرش الوحشــــية من مكامنها البحرية لكي تنهال على السمكة التي ربطها العجوز الى جوار قاربه الصغير الذي لم يكن يحتمل أن يحملهـا داخله وبرغم كل محـــاولات العجوز المســـتميتة لكي يطرد أسماك القرش بعيدا عن صـــيده الثمين ، فان

جهوده تذهب أدراج الرياح ولا يتبقى من السمكة سوى جمجمتها وسلسلتها الفقرية ٠

وربما نظر القارىء المتعجل الى هذه القصة على انها قصة ساذجة يمكن أن تحدث لأى صياد ، ولكنه اذا تعمق دلالاتها الرمزية فسيجد أنها تمثل رحلة الانسان فى هذه الحياة ، فهو يخرج منها بخفى حنين ولكن يكفيه شرف المحاولة والكفاح فى سبيل اثبات وجوده وكيانه ، فالعجوز الذى خرج ليصطاد السمكة عاد من رحلته اليائسة وهو أشد ايمانا أنه لا حياة بدون كفاح ومقاومة ، وأن الاستسلام لليأس هو الموت بعينه ، وعليه أن يختار بين أن يعاود المحاولة مهما كانت النتائج المترتبة عليها ، وبين أن يستسلم لضربات القدر المتمثلة فى هجمات أسماك القرش على صيده الثمين ٠ وقضية الانسان الكبرى تتمثل فى أنه لا يملك اختيارا ثالثا بين هذين الاختيارين ٠

ويضيق بنا المجال هنا للتعرض لكل القصص القصيرة التى كتبها هيمنجواى ، ولكننا نستطيع القول بأنه بدون تذوق التشكيل الرمزى الكامن وراء الأحداث المادية ٠ لا يمكن أن نفهم أدب هيمنجواى على الاطلاق ٠ هنا تبرز ضرورة استيعاب كل الدلالات الرمزية الكامنة وراء شخصياته ومواقفه ٠ فاذا أخذنا قصته القصيرة « العجوز عند القنطرة » على سبيل المثال ، فسنجد أنها تجمع فى داخلها كل الرموز التى تدل على الدمار الذى نشرته

الحرب الأهلية فى كل أسبانيا • أما اذا عجز القارىء عن الامساك بالصور الرمزية للعجوز والقنطـرة والحيـوانات الأليفة التى تحدث عنها ، فان القصة تتحول الى حدوتـــة ساذجة بل وتافهة للغاية •

ويبدو أن هذه الدلالات الرمزية المتعددة والايحـاءات الدرامية المتنوعة كانت سببا فى أن يسىء بعض النقـــاد فهم أدب هيمنجواى كما فعل الناقد ويندهام لويس الذى شن عليه هجوما لا يمت للنقد التحليلى بصلة فى كتابـــه « رجال بلا فن » الذى صدر عام ١٩٣٤ • ولكن بمـــرور الزمن ثبت أن العيب لم يكن فى هيمنجواى بل كـــان فى ويندهام لويس الذى لم يستطع استيعاب الأبعاد الرمزيـة والصور الدرامية فى روايات هيمنجواى • ولذلك تبـوأت أعمال هيمنجواى القصصية والروائية مكانتها المرموقـة ليس فى الأدب الأمريكى فقط بل وفى تراث الأدب العالمى كله •

أندريه مالرو

(١٩٠١ - ١٩٧٦)

يعد أندريه مالرو من أعمدة الرواية الفرنسية المعاصرة ، ومن رواد فلسفة الفن الذين اضافوا نظرات ثاقبة الى مفهوم الأدب والفن فى عالمنا المعاصر • وكما كان أدبه ثوريا بمعنى الكلمة كانت حياته هى الأخرى مثالا للفنان الثائر الذى كرس حياته للبحث عن الكمال فى كل صوره ، وحمل القلم والسيف فى آن واحد فهو من الأدباء العالميين المعاصرين الذين تخطوا الفجوة التقليدية التى تفصل بين القول والفعل فالفعل هو قول مادى والقول هو فعل أدبى •

أما عن حياته الأدبية فقد بدأهما مبكرا منذ عام ١٩٢١ عندما كتب كتابه الأول « أقمار ورقية » • ولكنه بعد رحلة طويلة فى الصين

وجنوب آسيا عاد الى فرنسا محملا بتجارب خصبة وأفكار متجددة كانت بمثابة الدفعة الأولى لحياته كروائي عندما كتب عام ١٩٢٦ رواية « اغراء الغرب » ثم رواية « المملكة العجيبة » في عام ١٩٢٨ . ولكن تجربته الخصبة فى آسيا ظهرت بعد ذلك في رواياته الثلاث التى تتخذ من الحياة الآسيوية مضمونا لها وبدأها برواية « الفاتحون » عام ١٩٢٨ ثم رواية « الطريق الملكى » عام ١٩٣٠ وأخيرا رواية « قدر الانسان » عام ١٩٣٣ . والرواية الأخيرة تعد من أعظم الروايات التى أنتجها الأدب الفرنسي المعاصر . ولم يختلف حولها النقاد الذين نادرا ما يتفقون على شيء، واعتبروها مفخرة للرواية الفرنسية ، ولذلك حصل مالرو على جائزة جونكور . وبعدها حقق مالرو شهرة عريضة سواء على المستوى الأكاديمى أو على المستوى الشعبى .

وكان أدب مالرو بصفة عامة ثورة عارمة ضد كل ألوان الفاشية والنازية وبقية أشكال القهر والاذلال . ولذلك عندما استولى هتلر على مقاليد الحكم فى ألمانيا ،أنتخب مالرو رئيسا للجنة العالمية لمناهضة الفاشية ، وسافر الى برلين بصحبة الاديب الفرنسى الكبير اندريه جيد للدفاع عن المتهمين بتدبير حريق البرلمان الألمانى (الريشتاج) وكان

من الواضح ان هتلر لفق لهم هذه التهمة للتخلص منهم ٠
بعد هذه التجربة تمكن مالرو من كتابه روايه «زمن الاحتقار»
عام ١٩٣٥ وهي الرواية التي يجسد مضمونها الحياة في
معسكرات الاعتقال النازية ، وكيف أن الانسان الألماني
قد قرر مقاومة النازية حتى من داخل المانيا نفسها ٠ وكانت
رواية « زمن الاحتقار » من الأعمال الأدبية التي تنبأت
بسقوط النازية كمذهب يتنافى مع الوجود الكريم للانسان٠
وعلى الرغم من المضمون الثورى ، فان الرواية لم تلجأ الى
الخطابة أو الارشاد أو الدعاية ، بل اعتمدت أساسا على
الأدوات الفنية للروائى مثل تجسيد الشخصيات وادارة
الحوار ، وتشكيل اللوحات الخلفية ، وخلق الجو المناسب،
وتأكيد الحبكة الروائية ٠٠ الخ ٠ ولذلك فان فكر مالرو
الثورى لم يؤثر تأثيرا سيئا على الشكل الفنى لرواياته ٠

● شاهد على عصره

واذا كانت هناك حقيقة فنية تقول ان الفنان بطبيعته
شاهد على عصره ، فان اندريه مالرو خير من يجسد
هذه الحقيقة سواء فى حياته أو فى فنه ٠ فعندما نشبت
الحرب الأهلية فى أسبانيا عام ١٩٣٦ لم يتخلف مالرو لحظة
عن التطوع دفاعا عن الجمهورية الاسبانية ، وكان أشهر
عمل فى هذا المضمار هو تنظيم فرقة الطيران الدولية لمقاومة
الفاشية فى اسبانيا ٠ ودفعه ايمانه بعدم الفصل بين القول
والفعل الى الاشتراك فى معارك عديدة جرح فيها أكثر

من مرة . وكعادته في استغلال تجاربه الحياتية كمضمون لرواياته ، فانه كتب رواية « الامل » ونشرها عام ١٩٣٧، وهي رواية تدور حول ثورة الفلاحين الاسبان وتطلعهم الى الكرامة الانسانية بعيدا عن كل أساليب القهر والاذلال . ولذلك فالثورة في مفهوم مالرو لا يكتمل معناها الا اذا اتخذت الكرامة الانسانية أساسا لها ، والا اذا حررت الانسان من المهانة والذل . وأى أدب لا يسعى الى نصرة الانسان لا يمكن بالتالى أن يعيش في وجدان الانسان . ومن هنا كان قول أحد أبطال رواية « الأمل » : « لا توجد خمسون طريقة للقتال ، بل هناك طريقة واحدة فقط هي أن ننتصر » .

وتنتمي رواية « الأمل » الى نفس نوع رواية « قدر الانسان » التي تتخذ مضمونها من كفاح الانسان في الصين في سبيل التحرر . ففي « الأمل » نشهد كفاح الفلاحين الاسبان الذين هجروا زراعة أرضهم الطيبة ليحملوا السلاح ضد الفاشية التي تهدد كرامتهم وأمنهم واستقرارهم بينما الخلفية الروائية تقدم لوحات تشكيلية ضخمة تصور مساحات شاسعة شملت الأرض الاسبانية كلها . ولا يحيط مالرو شخصياته بهالة أسطورية من الكفاح الخرافي بل يركز على طبيعة الانسان التي تدفعه دائما الى الحفاظ على كيانه الانساني حتى ولو لم يكن يملك الوسائل التي تمكنه من الدفاع عن هذا الكيان . فعظمة الانسان ليست في نوعية السلاح الذي يستخدمه في اثبات انسانيته

بل فى اصراره على المحاولة التى ربما تقضى على حياته فى نهاية الأمر • ولذلك نجد أحد أبطال روايه « الأمل » وهو يواجه هجوم طائرة فاشية مقاتلة بخرطوم مياه للحريق • فهو يدرك تماما أن الطائرة لن تسقط وربما أصابته في مقتل • ومع ذلك يظل الانسان فى الميدان لمواجهة قدره مهما كانت النتيجة •

هذا من الناحية التطبيقية فى روايات مالرو ، أما من الناحية النظرية المرتبطة بفلسفة الفن عنده فان مالرو يؤمن بأن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان • فاذا كانت دائرة القدر والمصير التى حكم على الانسان ألا يتخطى حدودها ، حتمية لا مفر منها ، فانها لا تعنى فى الوقت نفسه ألا يتسلح الانسان بالوعى بحثا عن حريته • واذا لم تحقق حريته كما يرضاها فيكفيه شرف المحاولة • وعلى الفن أن يساعد الانسان في بحثه عن الحرية ، وخاصة أن الفن سلاح فعال فى تعميق وعى الانسان سواء بمصيره أو بحريته • وحياة مالرو نفسها كانت مواجهة للمصير بحثا عن الحرية •

وكان من الطبيعى أن يحارب مالرو ضد النازية وخاصة عندما احتلت وطنه فرنسا • وجرح فى يونيو ١٩٤٠ قبل سقوط باريس ووقع فى أسر الألمان ولكنه تمكن من الهرب والاشتراك فى المقاومة السرية • وكانت بمثابة الجزء الأول من رواية طويلة وضخمة بعنوان « صراع الملائكة » اتخذت من الحرب العالمية الثانية مضمونا لها •

وقد كان الجستابو متربصا دائما بمالرو ولذلك عمل على احراق جزء كبير من روايه « صراع الملائكه » حتى لاتزيد الثورة ضد النازيه اشتعالا فوق اشتعال ٠

وظل مالرو في كفاحه حتى سقطت النازية وانتهت الحرب ٠ واشتغل بالسياسة بعد ذلك ولكنه هجرها في عام ١٩٤٧ لكى يتفرغ لفنه ٠

فلسفة الفن

عندما تفرغ مالرو لفنه تمكن من تأليف كتبه في فلسفة الفن وأولها « سيكلوجية الفن » الذى كتبه في الفترة ما بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٤٩ وهو يحتوى على ثلاثة أجزاء هى « المتحف الخيالى » عام ١٩٤٧ ، و « الابداع الفنى» عام ١٩٤٨ ، و « نقد المطلق » عام ١٩٤٩ ، وبعد ذلك أصدر كتابه « أصوات الصمت » عام ١٩٥١ و « تناسخ الآلهة » عام ١٩٥٧ ٠ وكلها أعمال ستخلد مالرو كفنان كما سيخلده كفاحه كبطل صادق مع نفسه قبل أن يكون صادقا مع الآخرين ٠ ولذلك كان الصدق الفنى هو السمة المميزة لكل رواياته ٠ وان كان في مطلع شبابه قد اعتنق المبادىء اليسارية ودافع عنها بصدق ، الا أنه هجرها بلا عودة عندما اكتشف زيفها وبطلانها وخاصة عندما وجد الاتحاد السوفييتى وهو يرتضى لنفسه أن يوقع ميثاق عدم اعتداء مع المانيا النازية قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية ٠ ولذلك آمن مالرو بحرية الانسان الفرنسى من خلال كيانه القومى

الخاص وليس من خلال دعاوى اليسار العالمى • وكان من الطبيعى بعد ذلك أن ينضم مالرو الى القوى الوطنية المتمثلة فى الجنرال ديجول رمز فرنسا المعاصرة بكل ما تحمله من تراث حضارى وقيم وطنية •

والقضية الأولى عند مالرو ليست سوى الدفاع عن شرف الانسان وكرامته • وأى أدب راق لابد وأن يحمل هذه المهمة على عاتقه والا كان موقفه ضد الانسان وبالتالى فان مصيره الى الاندثار ولذلك فان شخصيات مالرو تستمد شرفها وكرامتها من جهادها لمحاربة الفوضى والانحلال فى حياة الانسان والمجتمع والكون كله • وكل روايات مالرو دون استثناء عبارة عن تنويعات مختلفة على هذه النغمة الأساسية • ان بطل رواية « الأمل » مثلا لا يحارب كقائد سرب دفاعا عن الماركسية أو غيرها من شعارات عالمنا المعاصر ولكنه يحارب لينقذ شرف الانسان • والمعنى الوحيد الذى يستطيع الانسان أن يحصل عليه لحياته هو فى كفاحه العنيد والمستمر من أجل هذه القيمة الانسانية العظيمة • فالوجود الانسانى بلا كفاح لا معنى له ولا قيمة وبالتالى فلا شرف له • ولذلك يبدو الكفاح فى روايات مالرو على انه ضرورة أخلاقية لا مفر منها •

● المواقف الدرامية العنيفة

وقد قاد اصرار مالرو على جعل فكرة الكفاح النغمة الرئيسية فى كل رواياته ، قاده الى حشد رواياته بالعنف الدموى الذى يتمثل فى المذابح ومشاهد التعذيب المختلفة

وأدى هذا بدوره الى ارتفاع ايقاع الأحداث الدرامية التى كانت تصل فى بعض الأحيان الى مواقف ميلودرامية صاخبة وحاول بعض النقاد تبرير وجود هذا العنصر الميلو درامى بقولهم ان طبيعة مالرو كمفكر تميل الى العنف والصخب وتمقت الحياة التقليدية الهادئة بل ان مالرو يرى ان الانسان لا يدرك معنى الحياة وحقيقتها الا فى مثل هذه المواقف الرهيبة ولذلك يقدم لها وصفا قويا وتجسيدا مباشرا ولوحات متتابعة تصل الى حد الكابوس الفظيع ومعظم شخصيات مالرو تمر بهذه التجارب المريرة على سبيل اختبار معدنها وقوة تحملها وصلابتها الاخلاقية فى مواجهة مواقف الارهاب والتعذيب وسفك الدماء .

ويعتقد مالرو ان الانسان لا يمكن أن يصمد أمام أفكاره الا اذا كان مقتنعا اقتناعا شخصيا بما يفعل وبما يؤمن . والدولة التى تفرض القوالب الفكرية والمبادىء السياسية على مواطنيها سواء اقتنعوا بها أم لم يقتنعوا ، لا تتمكن من تربية المواطن الحر الذى يدافع عن وطنه ليس خوفا من العقاب ولكن حبا فى وطنه . وللتدليل الفنى على ذلك يقدم مالرو شخصية الشيوعى الذى يعذبه الجستابو ولا ينجو الا على حساب زميل له ، وفى المقابل يوضح مالرو المدى الذى يصل اليه الايمان الشخصى بالقضية القومية من خلال شخصية الطيار الذى يقوم فى مهمة انتحارية ، وشخصية السجين الذى يقف فى انتظار طابور النار المعد لاعدامه وكله صمود وشجاعة . بهذا

الأسلوب تمزج مظاهر الوحشية بمواقف البطولة فى معظم روايات مالرو •

ولكن هل هذا يعني انروايات مالرو أحداثومخاطرات لا تحتوي على كثير من الفكر والفلسفة ؟ الاجابة على هـذا السؤال تكمن في ايمان مالرو بأن الفعل لاينفصل عن الفكر وأن التطبيق لا يختلف عن النظرية • ولذلك فحركـة شخصياته هي فكر وفلسفة في الوقت نفسه • فلا ضرورة على الاطلاق لكي تجتمع الشخصيات في هدوء وطمأنينـة لكي تناقش النظريات الفلسفية والتيـارات الفكـرية كما يحـدث أحيانـا في الروايات التي يكتبها الفلاسفـة من أمثال سارتر وكامى ، وانمـا تحارب شـخصيات مالرو وتكافح من أجل فكرة معينة بحيث يستحيل الفصل بين السلوكوالتفكير وحتى وسط كلمظاهر العنف والارهاب والقمع التى تحيط بشخصيات مالرو تجدها تتأمل موقفها كأفراد ، وتفكر في أوضاعها الطبقية ، بل وتفلسـف أخلاقيات الوجود الانسانى بصفة عامة • ولعـل القضـية الفلسفية الاساسية التى تشغل مالرو تكمن في الكيفيـة التى يمكن بها التوفيق بين تطلعات الفرد وضغوط المجتمع بين حرية الانسان وقيود الوجود •

● **الوفاق بين الفرد والمجتمع**

ولا يرى مالرو تناقضا بين حرية الفرد وقيـود المجموع ، بل على العكس من هذا فانه يؤمن ايمانا عميقـا بالحرية الفردية وبالكيان الاجتماعى فى الوقت نفسه ، فلا

يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر • والمعادلة الفلسفية هنا تبدو سهلة وقابلة للتطبيق اذا نظرنا اليها من الناحية المثالية ، أما اذا درسناها من الناحية الواقعية فسنجد أنها من أصعب المعادلات الفلسفية والفكرية التى حيرت العقل الانسانى منذ فجر الحضارات • ولكن مالرو خاض القضية الانسانية بكل قواه الفنيــــة والعملية وآمن ان دور الفن العظيم يتمثل فى بحثه عن هذا التناغم بين الكيان الفردى والبناء الاجتماعى • ومن هنا كان أدبه ملتزما بقضايا عصره منذ العشرينيات • والأدب عنده ليس ملتزما بمبـــادىء سياسية أو عقائد اجتماعية مؤقتة ، ولكنه ملتزم بقضية الانسان فى كل زمان ومكان • ولذلك فهو يفرق بين الالزام العقائدى والالتزام الفنى ، لأن الالزام يفرض من خـــارج الفنان بينما ينبع الالتزام من داخله • والفنان لا ينتــــج فنا انسانيا ناضجا الا اذا فاض ذلك الينبوع الكامن داخـــله من تلقاء نفسه ومن خلال تفاعله مع روح عصره •

والصراع الدرامى فى روايـــات مالرو ليس الصراع التقليدى بين الفرد والمجتمع ، ولكنه الصراع بين الشخصيات التى تريد اســـتعباد الانســـان واذلاله ، وبين تلك التى تكافح من أجل شرف الانســـــان وكرامتـــه • ولا يقف مالرو حائرا بين روح التفاؤل وروح التشاؤم ، بين آفاق الأمل وحدود اليأس ، بل يتجاوز كل هذه الاعتبـــارات التى يقع فيها الأدباء التقليديون عن طريق الارتبـــاط بموقف الفنان الموضوعى الذى ينظر الى الكون كوحـــدة متكاملة برغم كل التناقضات التى تحتوى عليها • فـاذا

كأن الصراع هو قدر الانسان فلا مناص من معالجته على علاته بدون التدخل بأحاسيسنا الشخصية المؤقتة التى لا تخرج عن حدود التفاؤل أو التشاؤم • وكلها أحاسيس لن تؤدى بنا الى فهم المعنى الحقيقى الكامن وراء وجودنا على هذه الأرض • فمن الصعب الفصل بين اليأس والرجاء ، بين الألم والأمل ، بين العذاب والمتعة • فالأمل مثلا لا يمكن ادراكه الا من خلال مصارعة الانسان وكفاحه ضد الألم وهكذا •!

ويعلق الناقد جيتان بيكون على المنهج الروائى عند اندريه مالرو فيقول ان رواياته نجحت الى حد كبير فى تجسيد مأساة أوروبا التى سبقت الحرب العالمية الثانية وبلغت ذروتها خلالها •• فروايات مالرو ليست مجرد تسجيل تاريخى أو سياسى للثورات والارهاصات والتشنجات والتقلصات والحروب ومعسكرات الاعتقال وسفك الدماء وغيرها من الملامح التى شكلت صورة أوروبا فى تلك الفترة المأسوية ، بل تعد رواياته ـ من خلال كل هذه البصمات ـ تجسيدا دراميا ناضجا لمأساة الانسان المسحوق الذى يواجه اذلاله بالفعل بحثا عن شرفه وكرامته • ومما يدل على ان مالرو لم يهدف الى التسجيل الاجتماعى انه يتتبع أبطاله وهم يكافحون ويثبتون أقدارهم ويحافظون على أخلاقياتهم فى عزلة شبه كاملة بعيدا عن المقاييس الاجتماعية التقليدية التى تفرض عليهم من الخارج أو يرثونها من الأجيال التى سبقتهم •

● قدر الانسان

وبسبب اهتمام مالرو البالغ بقضية الانسان في حد ذاته ، فان المجتمع فى رواياته يتحول الى مجرد خلفية درامية تلقي الأضواء المتعددة على شخصياته • ويعتقد بعض النقاد العقائديين ان شخصيات مالرو ليست ثوارا بمعنى الكلمة لا تهتم بتغيير المجتمع وتطويره بقدر ما تهتم بمواجهة قدرها والدفاع عن شرفها الشخصى • بل يذهب هؤلاء النقاد الى أن شخصيات مالرو لا تخرج عن نمط المغامر الذى عرفته روايات الشطار من قبل ويستشهدون فى ذلك برواية « الفاتحون » التى يعتقد بطلها ان الثورة – أى ثورة – لابد وأن تكون من أجل الفرد ومصيره فلا يحب جارين – وهذا هو اسم بطل الرواية – زملاء السلاح الثوار الذين يحارب فى صفوفهم • بل انه يصرخ بأنه لا يحب البشر والفقراء منهم بالذات ، ولا يرجو شيئا من وراء التغيير الاجتماعى الذى تهدف اليه الثورة • ويعتقد جارين ان الكيان الاجتماعى بطبيعته اما فاسد أو لا معنى له على الاطلاق • ولذلك لا تخرج حركة المجتمع عن خطين ، اما خط الفساد أو خط العبث • أى أن مالرو يرى ان الحركة العاقلة الوحيدة فى هذا الكون هى حركة الفرد ، أما حركة المجتمع فلم تبلغ الرشد بعد بدليل أنها تسحق فى طريقها الكثير من البشر • وخلاص البشر لن يتحقق الا فى اليوم الذى تواكب فيه حركة المجتمع سلوك الفرد الناضج

الموضوعى الذى لا يترك الأنانية تتحكم فى مقدراته • ومع ذلك لا يمكن الفصل بهذه السهولة بين الفرد والمجتمع •

ونفس الفكرة التى تقول ان أية ثورة لابد وأن تكون من أجل الفرد ، نجدها فى رواية « الطريق الملكى » عندما تؤكد شخصياتها من أمثال كلود وبيركن ان الانسان لايمكن أن يحقق وجوده الا فى حياة المغامرة والخطـر • وهنـا يبدو أثر نيتشه القوى على مالرو فى كيفية انقاذ الانسان من عوامل الشر المحيطة به والتى تتحفز دوما لاهدار شرفه وكرامته • ان بيركن يهدف مثلا الى ربط نفسه بعمل عظيـم أيا كان هذا العمل ، عندئذ سيتشبث به بكل قواه حتى لا يفلت منه • بل ان بيركن يريد أن يجازف بحياته من أجل هدف أكبر وأسمى منها • هـذه المواقف الدرامية تدحض أقوال النقاد العقائديين الذين يدعون ان شخصيات مالرو لا تخرج عن نطاق المغامرين التقليديين بعيدا عن أمجـاد الثوار الأصلاء •

وعموما فان أدب مالرو ـ مثل أى أدب عظيم ـ أدب محير ويحمل فى طياته كثيرا من الصراعات والتناقضـات والارهاصات • ولذلك يصعب علينا أن نضعه تحت بنـد معين لأنه يجمع مثلا بين الثورية الايجابية والعدميـة السلبية ، بين المثالية الرومانسية والواقعية النقدية، بين احترام الحرية الفردية والبحث عن كيان اجتماعى جـديد يمنحها فرصة الممارسة الكاملة ، بين الغيبية الميتافيزيقيـة

والثورة الاجتماعية • وهذه الصراعات والتناقضات تمنح روايات مالرو كثيرا من الأبعاد والأعماق الخصبة وعلى الرغم من التزامه بقضايا عصره ، الا أن أدبه استطاع ان يتخطى حدوده الزمنية لكى يدخل التراث الانسانى من أوسع أبوابه • ولعل أكبر انجاز لمالرو انه مزج الثورة بالفن ولم يجعل من الفن مجرد أداة تعبيرية عن الثورة • ومزج الثورة بالفن ليس عيبا لأن الفن الناضج الأصيل بطبيعته عبارة عن ثورة متجددة ضد كل أساليب القمع والاذلال والارهاب، ودفاع عن حرية الانسان وشرفه وكرامته فى كل زمان ومكان •

ناتالى ساروت
(١٩٠٢ - ٠٠٠٠)

بعد وفاة الروائى الأمريكى هنـــــرى جيمس لم تصل الرواية السيكلوجيــة الى قمة ناضجة مثل تلك التى بلغتها على يــدى الروائية الفرنسية ناتالى ساروت • ذلك انها كانت من الوعى بحيث استوعبت تمامـــــا التكنيك الذى يجب أن تتبعه حتى لا تتوقف عند الحدود التى بلغتها الرواية السيكلوجيــة فى أعمال دوستيوفسكى وجويس وكافكـــــا وجيمس ، بل تضيف اليها حتى تفســـح لنفسها مكانا فوق خريطة الرواية العالميـــــة الجديدة • والدليل على وعى ناتالى ســـاروت بهذه الحقيقة الجوهرية أنها عبرت عنهـــــا بتحليل موضوعى دقيق فى سلسلة من المقالات

التي نشرتها عام ١٩٥٦ تحت عنوان « عصر الشك » • في هذه المقالات أثبتت انها ناقدة كما أنها روائية من طراز رفيع ، فمن الواضح انه في امكان القارىء أن يعثر على نظريتها الروائية وفلسفتها السيكلوجية التى قامت بتطبيقها وتجسيدها في رواياتها • فى هذه المقالات تتتبع ساروت الرواية السيكلوجية من دوستيوفسكي حتى الآن • ومن خلال هذا المسار النقدى التحليلى تبلور نظريتها واضافتها هى شخصيا الى الأساليب والأشكال والمضامين التى يمكن الاستفادة بها فى هذا المضمار • وهذا يذكرنا بمقدمات هنري جيمس التى ساعدت القارىء على ادراك ماهية الرواية السيكلوجية بصفة عامة والانجاز الروائى لجيمس بصفة خاصة •

واذا كانت ناتالي ساروت تتكلم فى أطول مقالاتها « من دوستيوفسكى الى كافكا » عن كل من دوستيوفسكى وكافكا وبروست وجويس وكامى ، الا أنه من السهل ادراك أنها تتكلم عن نفسها من خلالهم • فهى ترى ان الدافع الأساسى الكامن وراء تصرفات الشخصيات فى روايات دوستيوفسكى يتمثل فى الرغبة العارمة فى الاتصال بالمجموعة البشرية بأى ثمن ، بصرف النظر عن نوعية هذا الاتصال • فلا يهم اذا كان قائما على

الحب أو الكراهية ، على الكرامة أو الاذلال ، على الأثـرة أو الايثار .. الخ . ولذلك فشخصيات دوستيوفسكى مصابة بدرجة عالية من الحساسية تجاه الآخرين . بل أنها مجبرة على أن ترى نفسها بنفس النظرة التى ينظر بها الآخرون اليها . فوجودها مرتهن بنوعية وجـود الآخرين . ومن هنا ترى ناتالى ساروت ان هذه الشخصيات تتحول الى أقنعة متغيرة طبقا لارادة الآخرين ونوعيـة شعورهم تجاهها !. وهذا يوضح لنا التخبط الذى تقع فيه الشخصيات فى حوارها مع الآخرين . فنجد كارامازوف مثلا يتنقل أمام الأب زوسيما من قناع الخاطىء التائب الى قناع المهرج الى قناع الأحمق الى قناع الملحد . كل هذا فى محاولة مستميتة لكى يستمر فى حواره واتصاله بالأب زوسيما ، بصرف النظر عما اذا كان هذا الاتصال قائما على الكراهية أو الاحترام أو الرثاء .

وترى ناتالى ساروت ان هذه الفلسفة السيكلوجية والتى اتبعها دوستيوفسكى ، هى التى مهدت الطريق فيما بعد لظهور روايات كافكا بصفة خاصـة وكل روايات المدرسة الوجودية بصفة عامة والتى أتت بعد كافكـا . وتبدو هذه الفلسفة أوضح ما تكون فى رواية « رسـائل من العالم السفلى » حيث يتمسح الانسان بالآخرين فى محاولة لاستجداء اثبات وجوده من خلالهم ، بينمـا جيركوف ـ أحد الآخرين ـ يتأمل هذا الانسان كما لو كان ينظـر الى حشرة . ولذلك تعتقـد ساروت ان

دوستيوفسكى كان أول من جسد الفلسفة الوجـــودية فى رواياته ، بل أنه قام بهذه المهمة افضل من ســارتر نفسه الذى طالما لجأ الى التعبير المباشر عن هذه الفلسفة فى رواياته ومسرحياته وخاصـا فى عبارته الشهيرة : « الجحيم هو الآخرون » •

● روايات فرانز كافكا

وتعتقد ناتالى ساروت أن كل فلسفة كافكـــا الروائية نبعت من هذه الفكرة العدمية التى تبـــلور محاولة الانسان المســـتميتة لكى يرتفع بوجوده فــوق مستوى الحشرة وبذلك ينجو من مصيرها عن طريق الالتحام بالآخرين • ولكن المأساة تبدو أشد قتامة عند كافكـــا الذى يرى استحالة هذا الالتحام بل وهذا الاتصـــال السطحى • فشخصيات كافكا مستعدة للتخلى عن ذواتهـــا من أجل هذا الاتصال • ولكن مأساتها أنها لا تســتطيع تحقيق هذا الاتصال وفى الوقت نفسه لا تستطيع العودة الى ذواتها • ولذلك فمصير الحشرة يتربص بها دائما • بل انها تتحول الى مجرد أشياء لا أسماء لها بالمرة • وفى عالم رهيب مثل هذا تضيع كل المعـــانى واللمســـات الانسانية • ولذلك تتفق ساروت مع معاصريهـــا فى أن الرواية السيكلوجية التى رفع الجيل السابق أعلامهـــا ، لم تحقق شيئا ذا قيمة فى مجال الاتصـــال الانســــانى بين البشر •

فقد أثبت المحللون النفسيون المعاصرون أن تشريح النفس البشرية من خلال الحوار الذى قدمه بروست فى رواياته ، وأيضا المونولوج الداخلى الذى قدمه جويس فى رواياته ، لم يصل الى الأعماق البعيدة ، والرغبات المعقدة للنفس الانسانية • بل ظلت كل المحاولات عند السطح • ولذلك فان ما اعتبرته الأجيال السابقة شخصيات روائية خالدة تحلل الانسان فى مجموعه من أمثال بطل بلزاك ، جرانديه البخيل وبطلة ثاكرى، بيكى الطموح ، وبطل ستندال ، سوريل المحموم ، هذه الشخصيات بالمفهوم السيكلوجى المعاصر لا تعدو أن تكون مجرد أنماط بدائية وساذجة •

وفى عصر الشك هذا الذى نعيشه تأكد الروائيون أن الرواية ما زالت عاجزة عن تقديم الواقع بكل أبعاده • ولذلك بدلا من أن يعمل الروائى على توسيع رقعة مضمونه ، عليه أن يتعمق قطاعا صغيرا وضيقا حتى يصل الى أبعد وأعمق نقطة ممكنة فيه • من هذه الفلسفة بدأت الحركة التى عرفت باسم « الموجة الجديدة فى الرواية الفرنسية » والتى عرفت أحيانا باسم «الرواية السلوكية» وكانت ناتالى ساروت من أهم زعماء هذه المدرسة التى نادت بأن الواقع كما يعرفه الرجل العادى ليس سوى الظاهر المزيف الذى لا ينتمى بصلة الى الجوهر الحقيقى وعلى الروائى أن يتسلح بأحدث نظريات التحليل النفسى حتى يستخدمها فى بلورة الدوافع الكامنة وراء سلوك

شخصياته وتصرفاته اذ يستحيل وجود سلوك ما بدون دافع معين خلفه • وترى ساروت أن تكنيك السيناريو السينمائي ، والرواية الامريكية الحديثة قد ساعدا على تقوية الاتجاه الجديد في الرواية الفرنسية • فروايات شتاينبك ودوس باسوس وهيمنجواى تسعى الى ابراز الواقع السيكلوجي للانسان من خلال موضوعية محايدة •

● الرواية الفرنسية الجديدة

وفى مقالاتها « عصر الشك » و « الحوار وما تحت الحوار » و « ما تراه الطيور » سعت ناتالى ساروت الى البحث عن آفاق جديدة للرواية بعيدا عن تلك التى توقف عندها كافكا وكامى • وبرغم اللمسات الشخصية التى تتناثرهنا وهناك فى هذه المقالات ، الا أنها تساعدنا على فهم روايات ساروت بصفة عامة • وهي تحدد مضمونها الروائى بأنه ذلك الاتجاه الذى يستمد مادته من الدوافع الخفية والأفكار الغامضة التى تقع على حافة الوعى ولكنها لا تدخل فى نطاقه تماما • بينما هذه الدوافع والأفكار هى التى تشكل سلوك الانسان وكيانه داخل المجتمع • وهى تحدد هذا المضمون بقولها:

« **انه ذلك المزيج الهائل من الأحاسيس والصور والعواطف والذكريات والدوافع والأحداث التى لم تجد حتى الآن اللغة التى يمكن أن تعبر عنها • تلك اللغة العجيبة التى تتأرجح على الحد الفاصل بين الوعىواللاوعى**

بحيث تجمع فى طياتها كل المتناقضات وتخرج منهـــا شكلا جديدا • بينما هذا الشكل الجديد لا يخرج أصـلا ولكنه يظل في داخلنا ، ويتمثل فى ذلك التدفق غــير المتقطع للكلمات » •

ولكى تجسد ساروت هذا « التدفق غير المتقطـع للكلمات » فانها ابتكرت نوعا جديدا من الحوار الذي يضرب بكل التقاليد اللغوية عرض الحائط • فلا يسـتعمل النقط أو الفواصل أو الاقواس ، وأيضا جملة « ثم قال » التى تعبر عن الحديث المباشر والتى سادت كل روايـات القرن التاسع عشر دون استثناء ! • وبدلا من كل هــذا تستعمل ناتالى ساروت الشرط والفراغات البيضــــاء لكى تعبر فقط عن أن المتحدث قد تغير ، أو عن تقطــع الأفكار ! • وتستخدم أيضا النقط الثلاث لتسجيل الانتقال من الأفكار المسموعة الى الخواطر الصامتة للشخصية ، أو لتأكيد العلاقة بين الافكار والخواطر وهكذا ••••• وهى لا تسمح اطلاقا باستخدام ضمير الغائب المفرد ، أو بوجود الراوى التقليدى الذى يقوم بشرح أو تحليل الحوار • فالحوار عندها يتدفق فى سرعة ونعومة وعفوية • وهى تؤكد أن القارىء الواعى قادر على أن يعيد ترتيب السياق فى ذهنه أفضل من الشخصية الروائية ذاتهـا • ولذلك فهى تتوقع من القارىء مشاركة أكثر ايجابية من تلك التى تعودهـا قارىء التسلية بكل كسله وسلبيته •

فى أولى روايات ساروت التى كتبتها عام ١٩٣٩ تحت عنوان « الدوافع الخفية » واعادت صياغتها عام ١٩٥٧ ، تحاول التوغل فى الكيان النفسى الخفى لنساء الطبقة البورجوازية الجديدة اللاتى انتقلن من الريف الى الحياة فى باريس . وطالما ان ساروت قد ارتبطت بطبقة اجتماعية واحدة فمن السهل عليها أن تتعمق داخل الشخصيات من خلال شخصية واحدة يعكس عقلها ويكشف تفكيرها اتجاهات وسلوك الشخصيات الاخرى ككل . فهى ليست فى حاجة الى تشتيت انتباهها على كل شخصية بصفة خاصة . وحتى عندما تنتقل من شخصية الى أخرى ، فانها لا تنتقل من عالم الى آخر ولكنها تبلور الجوانب المتعددة لنفس العالم ، وهى الجوانب التى تتمثل فى الدوافع والاستجابات التى تشكل سلوك بطلاتها . ولا تقتصر ساروت فى سردها على التحليل السيكلوجى ولكنها تستعين أيضا بالوصف الغنائى ، برغم أنها فى ذلك الوقت المبكر لم تكن قد اكتشفت بعد رؤية خاصة بها . ولكن اهتمامها البالغ بالأعماق الخفية لشخصياتها هو الذى منح أعمالها وحدة الرؤية .

● صورة لرجل مجهول

وفى رواية ساروت التالية « صورة لرجل مجهول » التى كتبتها عام ١٩٤٧ ، تستمر فى اختبار كنه العلاقة العضوية بين المظاهر السطحية والحقائق الكامنة خلفها .

والراوى الذى يتخفى وراء ضـــمير المتكلم فقط دون أن نعرف اسمه يحاول فى استماتة أن يتوغل خلف الدوافع الكامنة وراء سلوك الأب الفظ والجذاب فى الوقت نفسه، وابنته التى تعيش معـــه فى نفس الشـقة • ولكنهـــا مصـــابه بحساسية زائدة تجاه الآخـــرين • وبرغـــم المحـاولات التى يبذلها الراوى من خلال الحوار والتجسس لكى يتعرف على حقيقـــة الدوافع التى تشكل كيـــان الشخصيتين وسلوكهما ، فان كل محـــاولاته تبـــوء بالفشل • فالاقنعة الخارجية التى وضعتها الشخصيـــات كانت أقـوى وأصـــلب من أن تخترقها أية محاولة • والعجيب أن ســـــاروت لا تكتفى بتمزيق قنـــاعى الأب والابنة ولكنها تعامل الراوى بنفس المعاملة لأنه هـو الآخر يرتدى قناعا من صنعه مثل بقية البشر • أى أنهـا تؤكد أنه حتى الأشخاص الذين يزعمون تمزيق أقنعـــة الآخرين ، يتخذون بدورهم من هـذا الزعم قناعا يختفون خلفه • ولا تدعى ساروت أن فنها الروائى قادر على تمزيق الاقنعة • ولكنه مجرد محاولة لها حدودها التى لا تستطيع أن تتخطاها •

فى رواية « مارتيرو » التى كتبتها ساروت عام ١٩٥٣ نجـــد محاولة أخرى لاستكشاف آفاق جـــديدة للرواية السيكلوجية • فالراوى يعبر عـــن استجاباته العاطفية تجاه مارتيرو • هذه الاستجابات لا تلقى ترحيبا من عمـه الذى يزخر عقله بالشك والريبة • بينما عمـــة الراوى

تقاوم هـــذا الميل العاطفي ، ربما لأغراضها الجنسـية الخفيـة • وينجح العم فى تحطيم العلاقة بين الرجـل ومارتيرو ، ولكنه يفشـل فى تمزيق القناع الذى يخفى الرجل خلفه حقيقة شخصيته • ومن خلال هذا الصراع الغامض ، تلجأ ساروت الى بلورة الدوافع الخفية والأفكار الصامتة واللمحات الجانبية التى تشـكل البناء الحقيقى للرواية • فالانفعالات والانعكاسات والخواطر والهواجس تزيد فى الأهمية عن الأحداث والمواقف والشـخصيات والحبكة الروائية ذاتها • ولعل هذه الظاهرة كانت ضارة بالبناء الدرامى للرواية لأنهـا أحالت السرد الى وصـف استاتيكى لداخل الشخصيات ، وبذلك أعاقت الأحـداث والمواقف عن التطوير والنمو • ولكن ساروت تجنبت هذا الخطأ فى روايتها التالية « القبة السماوية » التى دعمت مكانتها كروائية عالمية معاصرة •

● القبة السماوية

تتحول الشخصيات فى رواية « القبة السماوية » الى تجسيد حى لعالم الوعى واللاوعى عندها • فكل يتخاطب بضمير المتكلم المفرد ، وكل يدور فى دائرة ذاته الضيقة ، حتى يحدث تصادم يدفعـه الى الاحتكاك والتعامل مـع شخصية أخرى بحيث تطفو أفكاره وأحاسيسه على السطح فى دوامة فوارة بعد أن كانت كامنة فى الداخل • وتوزع ساروت الاحتكاكات بطول الرواية وعرضها حتى تصل الى القمة متمثلة فى الصراع الأبدى بين جيل الأبنـاء الثوريين

وسلطه الآباء المحافظين • وهـذا الصراع يخضع لاحـد هدفين : أما أنه من أجل الخـروج من دائرة اجتماعيـة مرفوضة أو من أجـل الدخول في دائرة اجتماعيـة مرغوبة • ولذلك فالصراع الدرامى يسير فى دوائر بعيدا عن الخط المستقيم أو المتعرج •

والبناء الدرامى ليس تقليديا لأنه لا يقوم على الانفعالات والأحاسيس التى تعتمل داخل الشخصيات عند ما تتصادم وتحتك • فالحوار يتدفق فى سهولة ويسر على السطح • ولكن هنـاك فى الخلفية من التوجس والقـلق والتـوتر والترقب والخوف والرغبة والأمل والألم ما يشكل دوامات عميقة تحت السطح الهادىء • وهذه الدوامات تطفو أحيانا فوق السـطح على شـكل خاطر مفـاجىء يرد على بال الشـخصية ، أو اقتراح سرعان ما يختفى ولا يتم ، أو تشبيه أو استعارة ناقصة ، أو كلمة غامضـة لا معنى مباشر لها •• الخ من هذه الأساليب السريالية التى تلمح الى الصراع النفسى وشـطحات اللاوعى دون التصريـح المباشر بها •

والشخصية التى تستمع الى مثل هذا الحوار ، نادرا ما تدرك الدوافع الخفية الكامنة وراءه • وبذلك يعجز الحوار السطحى المباشر على الربط بين الشخصيات التى تعيش بالتالى فى عزلة تامة عن بعضها البعض • فـكل شخصية تقوم بتلوين العالم كما تراه هى بصرف النظر عن رؤية الآخرين له ، وبذلك تختبىء وراء قناع يفصلها تماما عن الآخرين وبالتالى يتحول الكون الى وجود عبثى غير معقول•

وروايات ساروت تمثل محاولة فنية جادة لمساعدة الناس على تلمس الطريق الذى ربما أدى فى النهاية الى الاتصال المباشر والسليم بينهم • وهى تستخدم أسلوبا فنيا يناسب هذا المضمون المعقد • فالجمل تستغل الايقاعات اللغوية لتجسيد هواجس الشخصية وصراعها دون التعبير عنها صراحة فى الحوار • وخاصة عند ما يمتزج الديالوج بالمونولوج ، الخارج بالداخل ، الواقع بالأمل ، الحلم بالحقيقة • ومن هنا نستطيع القول بأن ما نادت به ناتالى ساروت فى مقالاتها النقدية قد قامت بتطبيقه وتجسيده فى رواية « القبة السماوية » •

وفى عام ١٩٦٣ كتبت ناتالى ساروت رواية « الفاكهة الذهبية » وفيها سخرت من النقاد والمشتغلين بالأدب عموما • فهى رواية بطلها روائى ألف رواية بنفس العنوان • ولكن شخصيات هذه الرواية كانت هزيلة ولم تصل الى الاتقان والنضوج اللذين لمسناهما فى « القبة السماوية » • ولولا روعة الأسلوب والصنعة لما قامت لهذه الرواية قائمة • ومع هذا نستطيع القول بأن انجاز ناتالى ساروت الروائى يؤكد أنه فى مقدور الأدب أن يستفيد من العلم ومن اكتشافاته الحديثة • فلا شك أن علم النفس قد طور الرواية العالمية الى حد كبير لدرجة أن شكلها يختلف كثيرا عن الأشكال التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر • وهذا يؤكد بدوره أن الانفصال بين الأدب والعلم ظاهرة مصطنعة وغير طبيعية لأن المعرفة الانسانية لا تتجزأ •

صامويل بيكيت
(١٩٠٦ – ......)

صامويل بيكيت من أعـلام الأدب العـالمى المعاصر الذين أثاروا ضجة كبيرة سواء فى مجال المسرح أو الرواية . ولذلك كان نصيبـه من هجوم النقـاد أو تأييدهم كبيرا . وأدى هذا الى نشر مئات المقالات والدراسـات والكتب التى تتناول أدبه من نواح مختلفـة ومتعددة . وفى هـذه الدراسـة نتعرض بالتحليل لأربعة نقاد تناولوا أدب بيكيت من عدة زوايا . الدراسة الأولى للناقد الأمريكى كينيث ركسروث محرر الصفحة الأدبيـة فى جريدة سان فرنسيسكو كرونيكل ،والدراسة الثانية للناقد الفرنسى موريس بلانشـو ، والدراسة الثالثة لريموند فيدرمان أسـتاذ الآداب الأجنبية بجامعة كاليفورنيا ،والدراسة الرابعة لجاك جويشارنو أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة ييل الأمريكية .

يوضح الناقد الأمريكي كينيث ركسروث أن صامويل بيكيت لم يعرف الشهرة العالمية الا بعد عرض مسرحية « في انتظار جودو » في مطلع الستينات لدرجة أن الكاتب المسرحي الامريكي تنيسي وليامز قال عنها انها أعظم مسرحية عرفها المسرح العالمي منذ مسرحية بيرانديللو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » . ويعتقد ركسروث بدوره ان رواية « مولوى » لبيكيت من أكثر الروايات دلالة من الناحية الفنية والفكرية منذ الحرب العالمية الثانية . ولعل المكانة الرفيعة التي احتلها بيكيت في الأدب العالمي المعاصر ترجع الى أنه الأديب الذي ألقى بالقول الفصل في قائمة الاتهام الطويلة للحضارة الصناعية والتجارية التي عانى منها عالمنا الأمرين . وهي القائمة التي بدأها بليك وهولدرلين وبودلير بحيث استمر الاتهام قائما حتى عصر لورنس وسيلين وميللر وأرتو وجان جينيه .

وبذلك تكون الحضارة الغربية بكل دلالاتها قد تكشفت وتبلورت أخيرا في مسرحيات وروايات بيكيت الذي يعد الامتداد الحي والطبيعي لهؤلاء الذين سبقوه . ويبدو أنه لم توجد الحضارة التي هاجمها أحد أبنائها بالقسوة التي هاجم بها بيكيت الحضارة الغربية . ولعل قيمة هجوم بيكيت تتركز في الأشكال الفنية المستحدثة التي اتخذها . فلم يلجأ بيكيت الى الهجوم المباشر أو الاصلاح الاجتماعي

بقدر ما ركز كل همه فى ابتكار أساليب فنية جديدة تجسد أفكاره ومفاهيمه المجردة • ومن هنا كان الأثر القوى الذى أحدثته أعمال بيكيت فى وجدان الجيل المعاصر • ولم يحاول بيكيت أن يعالج نفس المضامين التقليدية التى كتب عنها معاصروه أو من سبقوه مثل مآسى بنات الليل أو الهروب الى الجزر أو أدغال أفريقيا بل أحال أعماله الى صليب صلب عليه مآسى الحضارة الحديثة التى أفقدت الانسان كل أمل فى الحصول على الخلاص •

وكان أول عمل أدبى كتبه بيكيت عبارة عن قصيدة من ست صفحات بعنوان « برج الحظ » ونشرت فى باريس عام ١٩٣٠ • وفى هذه القصيدة عبر بيكيت عن حيرة الانسان فى مواجهة العدم والخلود ، وقال انه اذا كان الفيلسوف ديكارت قد فصل الروح عن المادة فكيف لعقل الانسان القاصر أن يدرك الخلود ، ذلك العالم الذى لا تسكنه سوى الأرواح ، بينما عقله تعود على ألا يرى أبعد من موطىء قدميه كنتيجة للحضارة المادية الرهيبة التى ضيقت عليه الخناق من كل جانب • ومن الواضح أن النغمة الرئيسية التى جسدها بيكيت فى قصيدته الأولى كانت النغمة التى سادت كل أعماله المسرحية والروائية فيما بعد بدون استثناء • ولعل عبثية الحضارة الغربية عند بيكيت ترجع الى عبثية الكون ، بمعنى أن الكون الرهيب الفسيح يظل لغزا محيرا أمام العقل القاصر للانسان مما يحيل حياته الى عبث فى عبث •

في عام ١٩٣١ كتب بيكيت دراسه نقدية رائعه عن مارسيل بروست ضمنها اتجاهاته هو شخصيا في الروايه والمسرح • وقال ان اللغه في الأدب هي اساس علم الجمال وأن الشكل هو التجسيد الملموس للمضمون وبدونه لا تقوم للمضمون قائمة فنية • بل أن العالم كله لا يمكن ادراكه الا من خلال الشكل • أى أن الشكل هو المعنى • ومن الواضح أن آراء بيكيت تنتمي تماما الى المدرسة الحديثة في النقد ، وقد طبقها بالفعل في أعماله الأدبية وخاصة مسرحية « في انتظار جودو » ورواية « مولوى » •

وحاول بيكيت أن يدلى بدلوه في مجال الأدب الاجتماعي فكتب رواية « ميرفي » التي نشرت في لندن عام ١٩٣٨ وفي باريس ١٩٤٧ ولكنها لم تلق نجاحا مذكورا لأنها خرجت عن الاتجاه الفني الذي برع فيه بيكيت • في عام ١٩٥٣ نشر رواية « ماذا ؟ » التي يستقي مضمونها من ايرلندا مسقط رأسه وفيها يبدو الاتجاه العبثي واضحا بشكل ملفت للنظر لأول مرة • بعد ذلك كتب روايته الشهيرة « مولوى » التي تدور حول حياة صحفيين يعيشان في عالم غريب لا يمت الى عالمنا بصلة من قريب أو بعيد • فالشخصيات مثل الأطياف أو الأشباح بينما لا يحدث شيء على الاطلاق •

● **موريس بلانشو**

ويركز الناقد الفرنسي موريس بلانشو في دراسته على الشكل الفني في روايات بيكيت ، فيقول اننا لا نعرف

من يكلم من أو من يتحرك أو لا يتحرك ، وماذا يحاول أن يقول • ولا ندرك أيضـا الحدود الفاصـلة بين المواقف والشخصيات • بل ان الاحداث لا تسير فى خط مستقيم أو متعرج يؤدى بنا الى نهاية محددة • فالرواية مزيج من الدوائر المفرغة والأصوات التائهة والايقاعات الغامضة التى ليس لها بداية ولا نهاية • بل ان اللغة تتدفق بلا توقف وبدون لحظات صمت أو سكون ، وعند ما نتوقف فى نهاية الرواية نشعر أنها لم تتوقف فى ذهننا الحائر ، بل ندرك أن الكلام الذى دار فى الرواية لـم يكن سـوى الصمت بعينه • وهكذا تتلاشى الحدود بين الكلام والصمت بـين الوجود والعدم ، بين المعنى واللا معنى • انها تجربة بلا نتائج ومع ذلك فانها تستمر من رواية الى أخـرى دون توقف لكى تجسد الحياة التى ليس لها نتيجة سـوى العـدم •

ان بيكيت لا يكتب من أجل مقاييس جمالية مجردة، ولكنه يحاول أن يلج مع قرائه عالم المجهول الذى حير البشر منذ الأزل ويبدو أن حيرتهم ستستمر الى الأبد وربمـا يتساءل القراء لماذا يصر بيكيت على الكتابة طالما أنه لا يرى سوى العبث فى كل الأشياء بما فيها الكتابة نفسها ، ولكن يرد موريس بلانشو على ذلك بقوله ان المحاولة ما زالت هى المعنى الوحيد الذى يثبت وجود الانسان ، حتى ولو كانت محاولة محكوم عليها بالفشل مسبقا • فمثلا فى روايـة « مولوى » نجد كلاما كثيرا ولكنه لا يفضى الى أى شىء ،

وكان الكلام أصبح هدفا في حد ذاته بصرف النظر تماما عن المعنى ٠

واذا كان بيكيت يركز الأضواء على المتشردين فى مسرحياته وروايات فليس لأنه يريد معالجة الجانب الاجتماعي مثل ديكنز مثلا ٠ ولكنه يرى أن مكانة الانسان في هذا الكون لا تزيد عن وضع المتشرد فى المجتمع ٠ والمتشرد ـ دون شك ـ هو بطل ثلاثية بيكيت : « مولوى » و « مالون يموت » « والذين لا اسم لهم » ٠ ولذلك لا يبدو المتشرد بالصورة التقليدية المعروفة عنه بقدر ما يظهر على هيئة صوت أجش رتيب يتحدث فى الكتب الثلاثة برغم اختلاف العنوانين ٠ والصوت غريب على آذان القارىء ، كما لو كان صادرا من عالم الموت والعدم ٠ وهو يتحدث عن نفسه في المجلد الأول ويقول ان اسمه مولوى ، ولكنه يسمى نفسه بعد ذلك أسماء أخرى ٠ ولكننا نحس أن هذه الأسماء هى مولوى نفسه ، لأن الصوت واحد ونغمته واحدة ونظرته الى الحياة لا تتغير ٠

وتتوالى الصور والشخصيات والمواقف يغطى بعضها على بعض ، فاذا عاد بعضها الى الظهور كان ذلك في صورة لا تشبه الأولى الا من بعيد ٠ وهذه الشخصيات كلها تتحرك في جو غامض مبهم كأنها فى كابوس ثقيل طويل لا تستطيع الاستيقاظ منه ويبلغ أسلوب بيكيت قمة العبث فى الجزء الأخير من الثلاثية « الذين لا اسم لهم » ٠ فنحن نقرأ الكتاب من أوله الى آخره فلا نعرف

من هـــم ، ولا ندك شيئا محققا أو واضــحا على وجه التحديد • ويعلق الناقد الفرنسى كلود موريالك فى كتابـــه « اللا أدب المعاصر » الذى صدر فى باريس عام ١٩٥٨ على الجزء الأخير من الثلاثية فيقول :

« فى هذا الكتاب الثالث يتحدث نفس الصوت مرة أخرى ، ولكن من العالم الآخر أو العدم كما يقول بيكيت • الحديث يبدأ من الفراغ • من المتحدث ؟ من أين يتحدث ؟ متى بدأ الحديث ؟ لا أحد يدرى • فى الصفحات الأولى نشعر وكأن هذا الصوت سيكشف لنا عن حقيقة أمره ، وأنه سيقول لك بعد اللف والدوران من هـو صاحبـــه ومن هو مالون أو مولوى ولكن توقعاتنا تصـــاب بخيبة أمل • ان بيكيت كاتب متعب لا يريح قارئه أبدا ، لا يكاد يمضى فى الحـــديث حينا حتى يستطرد فى حكـــايات وذكريات واكتشافات وأكاذيب عن نفســـه حتى يدرك القارىء السأم والسقط ، وقد صــدق أندرية ماريســل حين قال : « يبدو لنا أن الهدف الرئيسى لصامويل بيكيت هو كتابة الكتاب الذى لا يكتب ، بمعنى آخر الكتاب الذى لا يمكن كتابته • انها محــاولة لتحقيق المستحيل ، وهى مأساة فشل لا مفر منه : أكوام من الحطب تحترق وتملأ الجو دخانا فى أرض غامضة مجهولة » •

فى نهاية الكتاب يختم بيكيت الثلاثية بفقرة تعبر عن منهجه الروائى والمسرحى بصفة عامة فيقول :

« لا فائدة من أن يقص الانسان على نفسه أقاصيص

تزجيه لفراغ الزمن ، ان الحكايات لا تدع الوقت يمر ٠٠ لا شيء يمر أو ينتهي ، ولا بأس بذلك ، فهذا هــو حال الدنيا : يقص الانسان على نفســه حكايات ، ثم يحكى لنفسه ما يريد ، وبينما الانســان يحكى تفقد الحكايات صفتها مع أنها ما زالت كذلك ، بمعنى آخر لم ولن توجد أية حكايات وانما كتب على الانسان أن يحكى ما شاء بقدر ما تسعفه ذاكرته » ٠

ويعلق اندريه ماريسل على منهج بيكيت هذا فيقول انه ضرب المثل الأعلى فى الجرأة والشجاعة بالنسبة للأدباء الذين أحدثوا ثورة حقيقية فى تاريخ الأدب الانسانى ، ولكن يجب أن نلاحظ أن جهودهم الثورية انتهت الى عكس ما أرادوا ٠ فقد أكدت سلامة الأسس التقليدية الانسانية والفنية التى ســار عليها الناس منذ فجــر الحضــارة الانسانية ٠

● ريموند فيدرمان

أما الناقد فيدرمان أستاذ الآداب الأجنبية بجامعــة كاليفورنيا فيعلق على أعمال بيكيت الأدبية بأنهـا أشبه بالألغاز التى ليس لها أية حلول ، أو بالأسئلة التى لا جواب لها ٠ وهو يشعر أنه غير مكلف بالرد عليها ٠ وفى الحالات التى يتكلف فيها عناء الرد ، فان هذا الرد يجىءأكثرغموضا من السؤال نفسه ويخلق لنا مشكلة أخرى ٠ وبصفة عامة

فان شخصيات بيكيت تبدو فى ظاهرها كالمجانين أو المشعوذين ، ولكنها شريرة كذلك • انها مخلوقات مفزعة تدور فى أذهانها أفكار مخيفة انهم أناس قدموا من عالم لا نعرف عنه شيئا • وكأن قمة المعرفة عند بيكيت هى ألا نعرف شيئا على الاطلاق • ويستشهد ريموند فيدرمان بقول زميله الناقد ملفين فريدمان فى كتابه عن روايات صامويل بيكيت « هذا خليط من جيمس جويس ومارسيل بروست وأشياء أخرى لا أعرفها » •

وروايات صامويل بيكيت تتحدى التصنيف تحت أى بند ، فالشكل لم يرد من قبل على ذهن ناقد أو روائى ، واللغة زاخرة بالخداع والتضليل وليست هناك وحدة عضوية تمكن القارىء من الحصول على تفسير متسق للأحداث والمواقف الغامضة والمبهمة والمتناقضة • وقد تكثفت هذه التناقضات والألغاز فى روايته الغريبة « هكذا الوجود » التى نشرت عام ١٩٦١ ، والتى يشترط فى الناقد أو القارىء الذى يقرأها ألا يتوقع أى شكل متعارف عليه • انها تبدو كبحر متلاطم من الكلمات التى لا رأس لها ولا ذنب ، والتى لا يمكن فهمها الا فى ضوء الاتجاهات العبثية التى سادت أعمال بيكيت السابقة • ولكن العبث عند بيكيت لا يهبط أبدا الى مستوى اللا معنى • أى أنه لا بد للقارىء أن يخرج من رواياته بمعنى أو بآخر • فقد يختلف المعنى من قارىء الى آخر اختلافا جذريا يبلغ حد التناقض ، ومع ذلك يظل معنى فى نهاية الأمر •

ومن الواضح أن بيكيت لا يهتم بالحكاية أو الحبكة أو البداية أو النهاية . فروايته « هكذا الوجود » تخلو تماما من هذه العناصر برغم تقسيمها الى ثلاثة أجزاء محددة هى « قبل بيم – مع بيم – بعد بيم » . ولكن هذه الأجزاء يمكن أن تضاف اليها أجزاء أخرى وهكذا الى ما لا نهاية .. بل اننا لا نعرف تماما بماذا يوحى الراوى المجهول الينا ؟ ويمكن الابتداء فى قراءة الرواية من أية صفحة ، وقراءة الصفحة من أسفل الى أعلى . ولذلك يمكن بحق ان نطلق على رواية « هكذا الوجود » قمة الرواية الضد أو اللا رواية التى يحاول فيها بيكيت أن يجد معادلا موضوعيا لكل الألغاز والأسئلة والتناقضات التى تحير عقل الانسان منذ الأزل والى الأبد . ولكنه لا يفترض الحلول السهلة التقليدية بل يجعل من رواياته ومسرحياته بابا ماديا ملموسا يدخل منه القارىء أو المتفرج لكى يقترب أكثر فأكثر من هذا الوجود الغامض المحير .

● جاك جويشارنو

أما جاك جويشارنو أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة ييل الأمريكية فيركز فى دراسته على مسرح بيكيت ويؤكد أنه على الرغم من النجاح الذى أحرزه كل من جينه وآداموف وأونيسكو وجان توتيير وآرابال فان صامويل بيكيت يعد رائد مسرح العبث دون منازع . فلقد توقع له النقاد أفول نجمه كروائى فى مطلع الخمسينيات ، ولكنهم فوجئوا فى

موسم ١٩٥٢ ـ ١٩٥٣ به وهو يقدم أول مسرحية له « فى انتظار جودو » واذ بها تصبح حديث الدوائر المسرحية فى العالم أجمع ٠

ولعل أهمية « فى انتظار جودو » ترجع الى أنها من خلال معالجتها لمأساة انسان عصرنا الضائع تحاول اختراق حاجز الزمن لكى تبلور الانسان وموقفه من الكون بصفة عامة ٠ وقد تمكن بيكيت من ابتكار لغة درامية جـــديدة وضعت حداً للغة التقليدية التى سادت مسرحيات الواقعية الطبيعية أو التعبيرات الجاهزة التى سادت المسرح الشعرى ٠ فكان هدف بيكيت الخروج من كل هذه القوالب المستهلكة لكى يصل الى جوهر الانســـان الذى لا يتأثر باختلاف الزمان أو المكان ٠ ولذلك تفادى بيكيت فى مسرحية « فى انتظار جودو » الحـــدوتة التقليدية وابتكر فلسفة درامية جديدة دون أن يقع فى خطأ التجريدات الفلسفية ٠

ومسرحية « فى انتظار جودو » من طراز رمزى جديد زاخر بالعناصر السيكولوجية والميتافيزيقية والشـــعرية المكثفة التى تحيل لغة النثر الى تراكيب ايحائية لهـــا من المعانى والظلال ما يتعدى حدود التعبير المباشر بمســافات شاسعة ٠ والشخصيات ليست مجـــرد تجسيد للآراء أو الخيالات التى غالبا ما يضمنها الكتاب مسرحياتهم ٠ فلا تستطيع القول بأن فلاديمير يجسد حياة الروح المتطلعة الى رؤية الجلالة العليا أو أن استراجون مجرد تجسيد للجوع

المادى • فانهما شخصيتان تعيشان فى العالم البائس الخاص بهما بكل الألم والمعاناة وتحملان داخلهما كل المعانى التى تحتشد بها المسرحية • وهذه المعانى لا تقتصر على حدود المسرحية المؤقتة بل تحطمها لتنطلق الى آفاق الانسانية الرحبة التى لا تعترف بقيود المادة القاتلة •

وعلى الرغم من أن الشخصيات والأشياء قد تحمل فى طياتها رموزا مثل الشجرة والقبعات والأحذية والجزر والفجل ، ولكن هذه الرموز ليست هدفا فى حد ذاتها لأنه من المتعذر الفصل بين الواقعى والرمزى ، بين المجسد والمجرد ، بين الشكل والمضمون ، بين التعبير والفكرة • ولذلك فالمسرحية لا تنتمى الى مسرح الأفكار برغم الفلسفة التى تطغى على الحوار الدائر بين فلاديمير واستراجون • بل ان ما ينطقان به يظل على غموضه المثير الذى ينتقل من فوره الى آفاق الشعر فليس ثمة مجهود لاقحام الأفكار والذكريات والأحاسيس والانطباعات ، فهو مجرد تكثيف للبحث عن منطق جديد يمنح للأشياء والموجودات معنى متسقا • والاثارة التى يشعر بها المتفرج لا تنبع من المنطق ذاته بقدر ما يتسبب فيها البحث عنه • والأفكار والذكريات والأحاسيس تتسم بالغموض لأن المقصود منها أساسا ذلك المفعول الدرامى السحرى ، واليس مجرد الصراع الواضح المحدد بين الأفكار كما نجد فى مسرحيات جيرودو وأنوى وسارتر •

والناقد الذى يستطيع معالجة « فى انتظار جودو » فى موضوعية على أساس انها انجاز فنى كبير ، يمكنه القول بأنه تمكن من الالمام بمسرح بيكيت بصفة عامة • فمعظم أعماله المسرحية بعد ذلك مجرد تنويعات على التكوينات الدرامية التى وردت فى مسرحيته الأولى • وهذا ينطبق على مسرحية « نهاية اللعبة » ومسرحيته الضامتة (بانتومايم) : « فصل مسرحى بدون كلام » ، ومسرحيته التى كتبها للاذاعة « جميع الذين يتساقطون » ،ومسرحيته التى كتبت ليمثلها ممثل واحد (مونودراما) : « آخر شريط تسجيل لكراب » • ولكن هذه الأعمال لا ترقى الى خصوبة « فى انتظار جودو » وحضورها المسرحى البديع ومع ذلك فكل مسرحياته تتميز بحدة التعبيرالدرامى الذى يطوع اللغة لكى تتحول الى أداة مركبة تحتوى بين أبعادها رؤية عريضة وشاملة للحياة •

ويتميز بيكيت بحس مسرحى عميق يجعلنا نشعر بشخصياته وكأنها تعيش فى المكان المناسب لها والذى لا يمكن أن ينفصل منها • فالمسرح ليس تقليدا للحياة ، بل على العكس فان الحياة أحيانا تتحول الى تقليد للمسرح• فنجد « هام » مثلا فى مسرحية « نهاية اللعبة » وهو يحول حياته الفعلية الى دور مسرحى يمثل فيه أمام الآخرين وكله وعى بالاسلوب الذى يخرج به نبراته والحركات التى يتقمصها جسمه •• كذلك فى مسرحية « آخر شريط تسجيل لكراب » يسجل البطل تاريخ حياته على شريط

تسجيل ثم يعيد الاستمتاع اليه مرات ومرات وكأنه يرى فيه حياته التى لم يستطع أن يحققها فى الواقع • ويبدو أن شخصيات بيكيت لـم تعد تجد خلاصـا الا فى السرد والحديث والحـوار ، أما العمل الايجابى فقد فقـد كل دلالة له •

والحياة فى نظر بيكيت ليست سوى كوميديا تتلاعب فيها الشخصيات بالقفشات والألغاز والأسئلة بل وبالنكات السخيفة • ولذلك فالعنصر المأسـوى ليس بالرهبة التى نتخيلها • وبرغم العبث الذى يسود منطق الأشياء ، هذا اذا كان لها منطق أساسا ، فعلى الانسان أن يبحث عنه ، ولا يهم اذا وجده أو خاب مسعاه فى نهاية الأمر ، فيكفيـه شرف المحاولة حتى يثبت وجوده •

البرتو مورافيـــا

(١٩٠٧ - ٠٠٠٠)

البرتو مورافيـا هو - دون منازع - عميد الرواية الايطالية المعاصرة • وجميع الروائيين الشبان ينظرون اليه على أنه المدرسة الروائية التي نشأوا منها جميعا • وينتمي مورافيا الى جيل الروائيين الذى ترعرع فى ظـــل الحكم الفاشى • ولكنه أعظم رواد هذا الجيل من أمثال سيلونى ،وايليوفيتوريني ،وسيزارى بافيزى، وفيتاليانو برانكاتي ، وكارلـوليفى ، وماريو سولداتى وغيرهم فلقد استطاع مورافيـــا أن يغطى معظم أبعاد الحياة فى ايطاليا المعاصرة ، وفى الوقت نفسه لم ينس حرفية فنه • وبذلك يكون قد جمع بين الفكر والفن •

ومن الواضح ان الفكر والفن عند مورافيا ، وجهان لعملة واحدة • ففي اللحظة التي تطرأ فيها على باله فكرة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، فان الشكل الفنى يتقمصها فى الحال ولا ينفصل عنها بعد ذلك • وهـــذه الموهبة الفذة لم تبدأ عنده بعد المران الطويل على ممارسة الكتابة الروائية ، بل بدأت مع سنى مراهقته ومــع أول رواية كتبها بعنوان « العاهر المنهكة » عند ما كان يناهز السادسة عشرة من عمره • ونشرت فى مجلة فرنسية عام ١٩٢٧ وكان هدف هذه المجلة هو تقديم أعظم ما ينتجه الأدب الأوروبى فى ذلك الوقت • وفى هذه الرواية نلاحظ النغمة الرئيسية التى برزت فى معظم روايات مورافيا فيما بعد ، وهى النغمة التى تبلور مأساة الانسان فى مواجهة الضرورات الاقتصادية لدرجة أنها تجبره على أن يبيع جسده وروحه فى نهاية الأمر من أجل اشباع هذه الاحتياجات الملحة • فالانســان فى نظر مورافيا ليس بطلا دائمــا ، بل هو ضحية فى معظم الأحيان •

واذا كـــان الجنس يلعب دورا كبيرا فى روايات مورافيا ، فان هذا يرجع الى نوعية هذه العلاقــة الحساســة التى تتعرى فيها النفوس من كل زيف اجتماعى ، ويبدو فيها الانسان على حقيقته دون زخارف أو أقنعة • وأحسن محك لاختبار الكيان الاجتماعى وقيمه السائدة على الطبيعة هو فى الكيفية التى يمارس بهــا أفراد المجتمع علاقاتهم الجنسية • والمجتمع الذى يحاول تجاهل مثل هذه العلاقات

على أساس أنها أشياء من العار التحدث عنها أو دراستهـــا موضوعيا ، مجتمع متخلف ومنحل ومريض فكريا • وبالطبع فان هناك فارقا بين الأدب الانســانى الراقى الذى يعالج الجنس بموضوعية وتجرد كاملين ، وبين الأدب التجــارى الرخيص الذى يهدف أساسا الى الاثارة الحيوانية • فهذا النوع الأخير من الأدب لا يبتعد كثيرا عن الدعـــارة أو القوادة • وبرغم أن أدب مورافيا يعالج الجنس والدعارة، الا أن أحدا لا يســـتطيع أن يتهمه بالبورنوجرافية ، لأن هدفه هو المزيد من المعرفة الموضوعية بالكون والأحيـــاء وليس الاثارة الرخيصة المؤقتة • وأيضا فان مورافيـــا لا يركز على التفاصيل الدقيقة فى العلاقة الجنسية ، بل تظل هذه العلاقة فى الخلفية ، ولا نرى سوى آثارها عـــلى تفكير الشخصيات وسلوكها • وعلى هذا سيصاب قـــارىء التسلية بخيبة أمل عندما يجد أن كمية الجنس المبــاشرة فى روايات مورافيا وقصصه القصــــيرة تقل كثـــيرا عن نظرائه الذين يعالجون نفس المضمون •

● قيمة الانسان فى حد ذاته

ويصر مورافيا على أن أصــل كل الشرور يكمن فى النظر الى الانسان على أنه مجرد وسيلة الى غاية ، وليس قيمة فى حد ذاته • ولعل ايمان مورافيا بهـــذا يعود الى معاصرته لأهوال الفاشية فى وطنه ، وهى المذهب الذى أفقد الانسان كل قيمة ذاتية له ، وأحاله الى مجـــرد

أداة مؤقتة فى يد الحاكم ، تنتهى قيمتها بأداء الغـرض منها • ولأن الفاشية كانت عدو الانسان ، فانها أيضا كانت عدو الفن • وعلى الفن أن يحارب الفاشية ، لأنـه اذا لم يقض عليها فانها ستقضى عليه فى نهاية الأمر • وكخطوة على هذا الطريق الشائك نشر مورافيا روايتـه الشهيرة « زمن اللامبالاة » عام ١٩٢٨ ، والتى حازت شعبيـة ساحقة • فقد رثى فيها للسعادة التى ضاعت من عـلى الوجوه ، وأصبح كل شىء باهتا لا معنى له ، وأصـبح الانسان مخيرا بين الموت واللامبالاة ، ولأن الانسان ما زال يحب الحياة فقد فضل اللامبالاة على الموت ، وان كـانت اللامبالاة مأساة لا تقل فى فظاعتها عن الموت ان لم تزد عنه • وبالطبع فقد صودرت النسخ المتبقية من الطبعة الأولى ، وصدر أمر بعدم ذكر اسم البرتو مورافيـا فى الاذاعة والصحف والمجلات وسائر وسائل الاعلام •

ورواية مورافيا التاليـة « طموح لا محـل له » التى نشرت عام ١٩٣٥ ، تجاهلها النقاد تمامـا ، ولم يتعرض لها أحد حتى بالعرض المباشر على صـفحات الصحف ، خوفا من البطش السياسى المتربص بهـم فى كل مكان • كل هذا برغم أن مورافيا نشرها تحت اسم مستعار هو « بيسيودو » ، ولكن الخوف كان يسرى فى عروق الجميع ، فلزموا الصمت المطبق وآثروا السلامة • ولم يطق مورافيا هذا المناخ المريض الذى يجمع بين الرهبة والكآبة ، فشد الرجال الى المكسـيك والولايات

المتحدة والصين في فترة الثلاثينات التي شهدت مرحلة جديدة في أدبه . فقد هجر الواقعية النقدية المباشرة الى أساليب فنية تعتمد على التلميح دون التصريح ، وعلى التجسيد دون التجريد ، وعلى التصوير دون التقرير . ولا يعني هذا أنه هجر معالجة المجتمع المعاصر ، ولكنه يعني أن المعالجة أصبحت أكثر فنية . وكان هذا أيضا الاتجاه الذى سلكه زملاء مورافيا في الالتجاء الى الخيال والأسطورة والتصوف ، ولكن مورافيا فضل الأسلوب السيريالي والساخر الذى غير كتاباته في الثلاثينيات وخاصة روايته « الوباء » التى لم تتعد مرحلة التجريب الى درجة النضج الكافي .

ولم تكن معاناة مورافيا تحت حكم موسوليني بالشيء الشاذ . لأنه حكم عاني منه كل أبناء جيله . ولكن الشيء المميز لهذه المعاناة تمثل في الحساسية الخلاقة فنيا تجاه هذا الارهاب الفاشي . فقد ولد مورافيا في روما عام ١٩٠٧ وأصيب في طفولته المبكرة بمرض في العظام أقعده في مصحة ملازما للفراش لمدة طويلة ، ثم سار على عكازين بعد خروجه منها ، وحتى الآن فانه يستخدم عصا يتوكأ عليها في غدواته وروحاته . وكنوع من التعويض الخلاق ، استخدم من مرضه مادة خصبة لفنه عندما كتب رواية « شتاء الصبي المريض » عام ١٩٣٠ ولعل أقسى تجربة مر بها تحت حكم موسوليني ، كانت عندما حاول الهروب جنوبا من روما الى نابولي التى

احتلتها قوات الحلفاء عام ١٩٤٣ ، وحوصر في الطريق مما اضطره الى الاختباء هو وزوجته تسعة شهور فى مقر ريفى مهجور مع بعض الرعاة • وبرغم أنه عانى فى هذه الفترة من الملل والكسل والضياع ، الا أنه لم يترك التجربة تمر دون الاستفادة بها فنيا ، فكتب بعدها بأربعة عشر سنة أنضج رواياته « امرأتان » •

● التأليف الروائى الخلاق

وتهل مرحلة التأليف الروائى الخلاق والمتصل مع بداية الأربعينيات ، عندما كتب مورافيا روايته القصيرة « ثوب الحفل الساهر » عام ١٩٤١ ، ثم رواية « أجوستينو » بعدها بثلاث سنوات • وبقدوم الربيع وقوات الحلفاء عام ١٩٤٤ تتابعت الروايات ، فكتب « امرأة من روما » عام ١٩٤٧ ، ثم رواية « لوكا » ١٩٤٨ والتى نشرت فيما بعد مع « أجوستينو » فى كتاب واحد بالانجليزية تحت عنوان « المراهقان » • ثم «زواج الحب » عام ١٩٤٩ ، ثم « الملتزم » عام ١٩٥٠ • وبعدها « شبح عند الظهيرة » عام ١٩٥٤ • وما زال مورافيا قادرا على العطاء حتى الآن • وفى هذه الروايات مجتمعة يبلور لنا مورافيا فنيا نظرته الى الطبيعة البشرية والتجربة الانسانية التى تشكل مصير الانسان سواء بالسلب أو بالايجاب • انه عالم مورافيا بكل خيره وشره •

وبالاضافة الى الجنس ، فان التنويعة الهامة التاليـــة فى روايات مورافيا تتمثل فى المال • فهناك ثمة ارتبـاط قوى وعضوى بين الجنس والمال • فالجنس لا يمكن أن يمارس بمعزل عن المال كما يحدث فى الروايات الرومانسية الهروبية • فقد تضطر المرأة الى ممارســـة الحب مع رجل لا تحبه لأنها تنتظر العائد الاقتصادى الذى سيأتى بعـد هذه المهمة الثقيلة • ولا يسأم مورافيا من معالجة هـذه التنويعة فى معظم رواياته • وهذا الاتجاه يرتبط بصـــلة وثيقة بمنهجه الروائى نفسه اذ يصرح ذات مرة لمراســـل « النيويورك تايمز » بقوله :

« أنا لا أثق كثيرا فى الروائى الذى يتكلم عن أشياء كثيرة جدا فى رواياته • وأنا أقصد بهـــذا الروائى الذى يحاول عزف نغمات متعددة الى حد كبير • لأن نغمة واحدة خصبة تكفى • ولعل أعظم الكتاب مثل أعظم الموسيقيين، يكررون أنفسهم كثيرا • فالنغمة المفضــلة لديهم لا تلبث أن تفرض نفسها عليهم وسرعان ما يرضخون لها راضين قانعين • ولذلك فانهم يظلون يكتبون نفس الكتـــاب تقريبا • بمعنى أنهم يصرون على الوصول الى التعبـــير الناضج المتكامل للقضية الانسانية التى شغلت تفكيرهـم ووجدانهم منذ أن وعوا وأدركوا هذا الكون » •

ومع الجنس والاقتصاد ، تدخل السياسة طرفا ثالثا ولكنه طرف هامشى يقتصر دوره على لعب النغمة الجانبيـة•

ففى رواية « امرأة من روما » نتتبع الصراع بين النظـــام الفاشي والجمعيات السرية المناوئة له • ولكن تبدو التنويعة السياسية دخيلة على البناء الدرامى للرواية والذى يتمثل فى الحياة الجنسية التى تعيشها البطلة • وفى مقالة لمورافيا عام ١٩٥٤ اعترف أن هذه التنويعة السياسية قد أقحمت نفسها عليه أثناء كتابة الرواية ولم يستطع مقاومتهـــا وخاصة أن السياسة فرضت صراعاتها على معظم كتـاب تلك المرحلة • ويقول باولو ميلانو ـ زميل مورافيا ـ أن مورافيا لا يثق بطبيعته بالسياسة والسياسيين ، بل انه لا يهتم كثيرا بالتاريخ كحركة عامة ، فاهتمامه ينصـــب على الانسان كقيمة فى حد ذاته ، وليس على الأحـــداث التاريخية كوقائع مجردة وعامة لا تنظر الى الانســــــان فى خصوصيته •

● من السياسة الى الجنس

وهذا يفسر لنا التحول السريع الذى يطرأ عـــلى الأحداث والمواقف فى روايات مورافيا من السياســــــه الى الجنس • ففى رواية « شهر العسل المرير » عـــام ١٩٥١ يلعب الكفاح السياسى دورا كبيرا ومع ذلك فالنغمة المسيطرة تظل متمثلة فى الجنس بكل حساسيته وصراعاته بل ان مورافيا يوضح فى رواية « الملتزم » ان الحيــــاة الجنسية الصحيحة والسليمة لابد وأن تؤدى الى حيـــاة سياسية صحيحة وسليمة أيضا • فالجنس ـ فى نظـــر

مورافيا - أساس كل السلوك والتفكير الانسانى • ولذلك يربط في هذه الرواية بين المذهب الفاشى والشـــذوذ الجنسى ، فكلا الاثنين من الأمراض التى أصيبت بهـــا البشرية فى عقلها وجسدها • وأيضا ففى رواية « صورة لماكيافيللى » التى كتبها عام ١٩٥٠ يؤكد مورافيا أن الأفكار السياسية الشاذة التى انتابت ماكيا فيللى كانت نتيجـة طبيعية للضياع الجنسى الذى عاناه ماكيا فيللى فى صباه وشبابه !•

ويربط مورافيا بين الصداقة والجنس ، فيقـــول ان نوعية الصداقة بين رجل وآخر تتشكل طبقـــا لنفس الاتجاه كما نجد في « حكايات من روما » • فالجنس لايحكم العلاقة بين الذكر والأنثى ، ولكنه يتحكم أيضا فى علاقـة الرجل بالرجل ، والمرأة بالمرأة ، والأم بالأبنة أو بالابن مثلما نجد فى « أجوستينو » و « وزمن اللا مبالاة » • حتى علاقة الأخت بأخيها تتأثر بمفهوم الجنس عند مورافيـا • ولا يعنى هذا بالطبع أنهم يمارسون الجنس مع بعضهم البعض ، ولكنه يعنى أن النظرة والسلوك يتشـــكلان طبقا لهذا المفهوم • فمثلا نجد « أجوستينو » ينظر الى أمه على أنها مجرد امرأة لها نفس الاحتياجات الجنســـية مثل جميع النساء ، ولا يؤثر هذا الاكتشاف على تفكيره المراهق بحيث يحتقر أمه بل ينظر الى الأمر نظرة طبيعية وخالية تماما من عنصر الصدمة الذى غالباً ما تعقبـــه العقد النفسية المبكرة •

● مزج الكوميديا بالتراجيديا

ولعل من أبرز السمات فى أدب مورافيا القصصى ذلك المزج بين الكوميديا والتراجيديا . فهو يرى أن الحياة بكل تناقضاتها وتعقيداتها وصراعاتها لا تحتمل التصنيف المتعسف الذى يفرض على الكاتب أن يختار بين الكوميديا أو التراجيديا ولا يسمح له بالجمع بينهما . فهو يحول قلمه الى عدسة سينمائية تلتقط فى طريقها كل ما يساعد على اقامة البنـــاء الدرامى لروايتـــه ، ولا يهم اذا كانت ما تلتقطه كوميديا أو تراجيديا ، ولكن المهم ان له وظيفة درامية لابد أن يقوم بها . ونظرا لهذه التلقائية الطبيعيـة التى تتوالى بها المواقف والمناظر أمام ناظرينا ، فان مثـــل هذه اللقطات تظل حية فى ذاكرتنا مدة طويلة ، وغالبـــا ما تذكرنا بالرواية ككل . لأننا رأيناها رأى العين ولم نقرأ عنها فقط ، أى أننا نستعيد الناس والأماكن وليست الصفحات والكلمات . ولذلك تغلب المسحة المسرحية أو الدرامية على معظم رواياته ! . فالحياة كلها هى مسرحه .

وقد تعود الايطاليون ــ لمدة تزيد عن ربع قرن ــ الحديث عن « روما مورافيا » تلك المدينة المزدحمة الصاخبة اللاهثة ، المعاصرة ، الميكانيكية ، التى لا تعرف ســـوى المقابلات العابرة ، والعلاقات الطارئة ، والحفلات الصاخبة انها روما مختلفة تماما عن تلك التى ورد ذكرهـا فى الأدب الايطالى السابق على مورافيا . فلم تعد هنـاك بطولات

وتضحيات وأساطير ورومانسيات ، وأشعار وآثار تحكى الأمجاد الغابرة • ولا شك فقد نجح مورافيا فى خلق عالم خاص بفنه الروائى ، وهذا العالم أطلق عليه إسم : روما • وهى مدينة من خلق مورافيا قبل أن تكون روما الحقيقية الفعلية ، مما دعا بعض النقاد من أمثال جيوزيبى بورجيزى أن يهاجم الاتجاه الذى يقول أن روايات مورافيا صورة فوتوغرافية للحياة فى روما المعاصرة ، فيقول عام ١٩٢٩ عن رواية « زمن اللامبالاة » اننا لا نجد فيها شيئا تقريبا من روما • فالمنظر العام يتكون من أضواء وظلال وستائر كما نجد تماما فى الاخراج السينمائى • وهذا ليس عيبا فى الفن الروائى الناضج الذى يجب ألا يقنع بالتقليد المباشر للمجتمع والا تحول الى صورة باهتة ونسخة مكررة لذلك المجتمع •

وعندما منح مورافيا جائزة مارزوتو للرواية عام ١٩٥٤ ، جاء فى أسباب منحه اياها انه « آخر جولدونى أنجبته ايطاليا » والاشارة هنا الى الكاتب المسرحى الذى عاش فى فينيسيا فى القرن الثامن عشر وألف العديد من الكوميديات التى تدور حول السلوك الانسانى بكل سلبياته وصغائره • ولا شك فان مورافيا امتداد حى للتقاليد الأدبية والفنية الايطالية التى بدأت ببوكاتشيو وماكيافيللى وأريسطو ومانزونى وغيرهم من الذين منحوا الأدب الايطالى الكلاسيكى سماته المتميزة • ولكن مورافيا يقترب أكثر من جولدونى وخاصة فى كوميديا المواقف

التى تتكشف عن سخرية لاذعة تعرى النفس البشرية بقدر الامكان ٠فيرسم مورافيا دخول الشخصيات وخروجها من الموقف ، والمواجهات المفاجئة بين الشخصيات ، والتلصص الخفى والاختباء فى الدواليب ـ كل هذه الحيل والأدوات والألاعيب التى تميز الفارص التقليدى عند جولدونى ، نجدها بحذافيرها فى عالم مورافيا الروائى الذى يقترب فى كثير من الأحيان من العالم المسرحى بكل مواقفه وأحداثه وشخصياته وحواره ٠

وأروع ما يقابله القارىء فى روايات مورافيا ، تلك الفرحة بالحياة ٠ فكل الشخصيات واعية تماما بأبعاد وجودها داخل المجتمع ، وتحاول جاهدة أن تحقق وجودها بطريقة أو بأخرى ٠ ولعل الجنس يعد أحد التنويعات التى تلجأ اليها الشخصيات لتحقيق وجودها ٠ ولأنه متاح للجميع ـ الى حد ما ـ فيبدو انه الوسيلة الميسرة لذلك برغم العقبات التى تعوقه فى كثير من الأحيان ٠ولقد حرص مورافيا على تعرية الحياة والموت من المخاوف التى تحيط بهما ، وتجعل الانسان غير قادر على تحقيق وجوده٠ فهما ـ فى نظره ـ ليسا سوى الوجود والعدم ، وعلى الانسان أن يختار بينهما بطريقته الخاصة ٠ والجنس هو أهم صور مقاومة العدم ، لأنه يهدف أساسا الى استمرار الأجيال ، واذا كانت اللذة احدى مغرياته ، الا أنها لمحة عابرة ويتبقى بعد ذلك قدرة الانسانية على التجدد والاستمرار ٠

من هنا كانت الحيوية التى تزخر بها رواياتمورافيا بصفة عامة . فشخصياته تتصرف بتلقائيــة تتجــــلى فى العلاقات الجنسية المتنوعة . وبرغم سيطرة نغمـــة الجنس على المواقف والأحداث . الا أن مورافيا يتخـــذ منها مجرد قوة دافعة خفية تؤثر على سلوك الشخصيــات وتفكيرها ، ولذلك لا يمكن لنا أن نتهمه بالاثارة الجنسية الرخيصة . ولعل اهتمامه الكبير بالبناء الدرامى والشكل الجمالى لرواياته ، قد جنبه الوقوع فى براثن الأسـلوب التقريرىالذى ربما أدى الى وقوعه ضـحية للأدب الجنسى الرخيص . فالفن العظيم قادر على الارتقاء بكل الرغبـات الجنسية والمشاعر البدائية الى آفاق سامية بعيدة عن عالم الحيوان بكل بدائيته ووحشيته .

لورانس داريل
(١٩١٢ - ٠٠٠٠)

عندما يدخل لورانس داريل تراث الرواية العالمية بعد مائة عام مثلا من الآن سـيلاحظ نقاد الأجيال القـادمة حقيقتين ملازمتين للفن الروائى عند داريل : الأولى تتمثل فى خصوبة داريل وتنويعه الفكرى والفنى ، والحقيقـة الثانية تتبلور فى أنه خلف خصوبته وتنويعـه تختفى نغمات رئيسية وخطوط ثابتة لا تتغـير من رواية الى أخرى . ولذلك فعالم داريل الروائى يجمع داخله كل الاختلافات والتغيرات التى تطرأ على البشر ، وفى الوقت نفسه فانه الروائى الذى يمكن القارىء من أن يتنبأ مستقبلا ماذا ستكون عليه مضامينه الفكرية وأشكاله الفنية فى أعماله الروائية التالية . وعلى الرغم من أن ما يقوله

لا يتغير أساسا من عمل الى آخر ، وعلى الرغم من أن استكشافه لطرق التعبير الفنى عن الأفكار ما زال محدودا الا أن تمكنه من الشكل الفنى الذى يستخدمه يساعده على استغلال كل امكانياته بصرف النظر عن قدرته على تجريب أشكال جديدة ومستحدثة مثلما يفعل أقرانه ومعاصروه •

والتأكيد على التنويع الخصب عند داريل ليس من قبيل السفسطة النقدية ، فهذه الخاصية نابعة أساسا من المدى الواسع أو القطاع العريض الذى يغطيه فنه الروائى دون الاعتماد على التصوير الفوتوغرافى المباشر أو التقرير السطحى والمسطح وهو يطوع أشكاله فى مرونة درامية عجيبة من غير أن يهتم بتطبيق الأشكال الروائية السائدة قبله • فعلى الرغم من احتقار الروائيين الناضجين لروايات الاثارة ، نجده يكتبها دون خجل كما فى رواية « نسور فوق الصرب » على سبيل المثال• ثم يترك الرواية الى الشعر فيكتب قصيدة معقدة قائمة على مضمون مناجاة هاملت الشهيرة ، وقصيدة أخرى تستوحى الفكرة التى أوردها الشاعر المعاصر دايلان توماس فى مواله المفضل : « موال اللورد الكريم نيلسون» ثم يترك داريل الشعر ليكتب ثلاثية فى أدب الرحلات يمكن وصفها بأنها صور أو مناظر حية للحياة فوق

الجزر : الجزء الأول بعنـــوان « صـــومعة بروسبيرو » والثاني بعنوان « تأملات فى فينوس حورية البحـــر »، والجزء الأخير بعنـــوان « الليمون المر » • ثـــم يقــــــوم داريل بتأليف عدة مسرحيات لم تلق نجاحـــا يذكر ، فيكتب صـــورا روائية للحيـــاة فى لنـــدن فى الفتـــرة السابقة للحرب العالمية الثانية تحت عنـــوان « الكتــــاب الأسود » •

هكذا يتنوع الانتاج الفنى لداريل فيكتب لقطـــات كوميدية عن المفارقات المضحكة التي تحدث لرجــــال الســـــلك الديبلوماسى في كتـــابين : الأول « الروح الديبلوماسية » والثانى « الشفة العليا المتصلبة » •وأيضا يدخل ميدان النقد الأدبى فيكتب دراسة بعنوان « المفتـــاح فى الشعر البريطانى الحديث » • ولكنه يبدو انه لم يجد نفسه فى كل هذه الأعمال المتنوعة ، فيعود الى الروايـــة التى بدأ بها حياته فيكتب روايـــة « قصر التيه المظلم » التى وصفها داريل فى خطاب له الى الروائى الأمريكى هنرى ميللر بأنها « دعوة أخلاقيـــة لم تلبس ثـــوب الفن الناضج واقتصر تشكيلها على أسلوب القصة البوليسية، ويبدو ان كل انتاجه السابق كان مجرد معمل تجـــارب لكى يخرج منه بروايته الكبيرة « رباعية الاسكندرية » التى أفسحت له مكانا كبيرا على خريطة الرواية العالميـــة المعاصرة • فهى دراسة فنية عميقة لحياة البطل وأصدقائه

ومن خلالها يتوغل داريل فى العواطف والأفكار والأحاسيس الانسانية العميقة •

الانتاج الأدبى المتنوع

ولكن يبدو أن الانتاج الأدبى المتنوع كان يلح دائما على وجدان داريل لدرجة ان منعه من أن يكون عاشقا مخلصا لفن الرواية وخاصة بعد كتابة « رباعية الاسكندرية » فيعود بعد ذلك الى كتابة الدراسات عن فن العلاقات العامة ، والاشتغال كصحفى تزخرف أعمدة الصحف بمقالاته ثم يكتب أبحاثا تتخذ مادتها من محتويات الحقائب الدبلوماسية وأضابير وزارةالداخلية وينشر أيضا خطاباته المتبادلة مع هنرى ميللر ، وبعض خطاباته الى صديقه الفريد بيرليز وكلها تدور حول الفن الروائى عند ميللر • واشتغل أيضا مترجما فترجم رواية « البابا جون » لايمانويل رويدس ، وعمل كذلك فى جمع المقالات ونشرها فى كتب • هذا بالاضافة الى عمله كرئيس تحرير لبعض المجلات الأدبية •

وبرغم هذا التنوع المتشعب الذى ربما قد يوحى للقارىء بالتناقضات البالغة فى أدب داريل فانالمتفحص لاعماله ككل سيكتشف أن هذا التنوع يصدر عن فكر واضح ومحدد ينطوى على كل عوامل الاتساق والتناغم، لدرجه أن انتاجه الأدبى بصفة عامة يبدو وكأنه كيان

عضوى يكمل بعضه البعض وهذه الخبرة العريضة والعميقة تتبلور بأوضح ما يكون فى روايته الرائعة « رباعية الاسكندرية » التى أوصلته الى قراء الرواية فى معظم بلاد العالم المعاصر • فكانت بمثابة البؤرة التى تجمعت فيها أشعة فنه وفكره • ولذلك فان من يتوافر على دراسة « رباعية الاسكندرية » يستطيع أن يكون فكرة موضوعية وشاملة عن الانجاز الادبى الذى قام به داريل • وبرغم تنوع أعماله بين النقد والشعر والمسرح والتحرير الصحفى ... الخ فان مكانة داريل ستستمر عبر الأجيال القادمة كروائى كتب « رباعية الاسكندرية » التى دخلت تراث الرواية العالمية من أوسع أبوابه •

ومن الواضح فان عناصر التركيب والتعقيد التى تحتويها « رباعية الاسكندرية » تبدو واضحة لكل قارىء وهذه العناصر متعملة كما يقول داريل فى مقدمته ، حتى لا يظن القارىء أنها أتت عفوا ، فالبناء الدرامى يعتمد على أحدث ما وصلت اليه الهندسة المعاصرة من تشكيل فالأجزاء الثلاثة الأولى تقيم للقارىء بناء ضخما للاسكندرية من ثلاثة أبعاد ، بينما يضيف الجزء الرابع البعد الرابع المتمثل فى عنصر الزمن • وهذا المنهج يسمح لنا أن نمارس داخل البناء الروائى ما سماه ت • س • اليوت بالمعادل الموضوعى الذى يحول الزمن المجرد الى ايقاع موضوعى ملموس ، وبذلك يوجد الزمن داخل

الشخصيات والأحداث كما يوجد خارجها تماما . ويحرص داريل على أن يظل القارىء واعيا بهذا المنهج بطول الرواية وعرضها . وان كان يميل الى التعقيد المبالغ فيه في بعض الأحيان وخاصة عندما يستخدم الأقنعة والمرايا ، الا أنه فى معظم الاحيان أستاذ عظيم في فنه يعرف جيدا كيف يقدمه الى القارىء في رقة وحساسية .

● بين التعقيد والبساطة

واذا كانت البساطة عند داريل تتميز بالسلاسة والرقة والحساسية ، فالتعقيد عنده له ثقله الدرامى الذى يثبت أركان البناء الروائى . ولكى نتذوق البساطة والرقة والحساسية لا بد لنا من استيعاب أبعاد الثقل الدرامى وتعقيداته من أمثال الملاحظات المبكرة التى تلقيها جاستين على القارىء حول طبيعة الحقيقة الخيالية أو الروائية ، وتشغل حوال اثنتى عشرة صفحة . بهذا الأسلوب يقدم داريل شخصياته . فجاستين فى« رباعية الاسكندرية » توضح للقارىء كما لو كان تلميذا ساذجا مراكز الثقل القادمة فى الرواية وعليه ألا تفوته والا فقد القدرة على استيعاب أبعادها . فنجلس بين المرايا المنعكسة فى محل للأزياء ونتأمل فى فن الرواية فنتحدث عن الأبعاد الفنية والفكرية للرواية فنقول :

« أنظر ! هناك خمس صور مختلفة لنفس المضمون والآن اذا حاولت الكتابة كان لابد من التأثير ذى الأبعاد المتعددة الذى تثيره أية شخصية فى نفوسنا • أننا نراها من خلال المنشور الزجاجى • اذن لماذا يتحتم على الناس ألا يظهروا بأكثر من بروفيل (صورة جانبية) فى نفس الوقت ؟ » •

هذا بالطبع أسلوب متعسف من الروائى عندما يجبر احدى الشخصيات على أن تتحول الى متحدث رسمى بلسانه فيما يختص بحرفته وفنه هو شخصيا ولكننا نغفر له هذا الأسلوب المباشر لأنه سيوضح لنا فيما بعد التكنيك الذى ستنمو به شخصياته ، والا كان من الصعب علينا استيعاب الزوايا المتعددة التى تنظر منها الى الشخصيات • بل ان داريل لا يلقى ملاحظة جاستين هذه على عواهنها ، فهى تعود اليها فى الجزء الاخير أو الرابع من الرباعية لكى تتأكدوظيفتها الدرامية فى ذهن القارىء • فى هذه اللحظة تتحول الصور المنعكسة على سطح المرايا الى شخصيات روائية بالفعل • ونجد جاستين تتكلم مرة أخرى الى دارلى فتقول :

« بعد كل هذا فنحن ما زلنا غير قادرين على فهم شخصيات بعضنا البعض • ولا نستطيع أن نقدم للآخرين سوى الصورة الخيالية التى يرسمونها لنا فى مخيلتهم •

وأعتقد اننا جميعا لا نرى بعضنا البعض إلا من خلال هذا الجهل المطبق . »

وهذا يرجع الى أن صورة واحدة من هذه الصور المتعددة لا تصلح لتقدم الحقيقة كما هى : برغم أن هذه الصور مجتمعة تمثل الحقيقة بشكل أو بآخر . والحقيقة تكمن فقط في العلاقة بين الأشياء وليس فى الأشياء ذاتها كما يدرك دارلى فى النهاية . ولذلك ليست هناك حدود فاصلة بين الحقيقة والزيف . فقد كانت جاستين في نظر دارلى تجسيدا لكل تناقضات البشر ، فهى حورية والهة ومصاصة دماء فى الوقت نفسه . كانت كل النساء فى امرأة واحدة ، كأنها موجودة وغير موجودة فى آن واحد أ . كانت كل امرأة وأى امرأة ، مثلها فى ذلك مثل المانيكان فى محل الأزياء فى انتظار ما تلبسه من رداء جديد ، أو فى انتظار الشاعر لكى يلبسها الثوب الجديد ، ويجعل الحياة تدب فيها .

وهكذا فالحقيقة بالنسبة لداريل تصبح مثل حفل الكرنفال ، ولكن الأقنعة فى هذه الحالة ليست سوى وجوهنا المتعددة والمزيفة ، ولا يتوقف الامر بالنسبة لنا على الاختفاء وراء هذه الأقنعة ، بل اننا نقوم أيضا بعكسها على الآخرين ، بحيث نراهم فى الضوء الذى نرغبه وليس فى الضوء الذى يمثل حقيقتهم ،وفى الواقع فان هذه الحقيقة لا توجد أساسا . هنا تبدو

المهمة الصعبة الملقاة على عاتق الروائى ، فعليه أن يبتكر أسلوبا يكشف به الحقائق المختلفة المتعلقة بشخصياته الأساسية ، كل على حدة • ولذلك يتعدد ظهور الشخصية أولا : فى نظر نفسها ، وثانيا : فى النظرة التى تحب الآخرين أن ينظروا بها اليها ، وثالثا : فى النظرة الفعلية التى ينظر بها الآخرون اليها ، وبعد كل هذا يبرز لنا الروائى الأسباب النسبية التى تبرر هذه النظرة ذات الأبعاد المتعددة والمتنوعة والمتناقضة •

● تطور البناء الدرامى

وتطور البناء الدرامى فى الرباعية يشبه الى حد كبير نفس المنهج الروائى الذى يتبعه اندريه جيد فى رواية « المخادعون » فالروائى يسرد قصصا متعددة لحبكة واحدة • وهذه الحبكة تمثل الحقيقة المجردة ولكننا فى الوقت نفسه لا نتعرف عليها الا من خلال هذه القصص أو الأقنعة المختلفة • وتطور البناء لايعتمد على المراكز الاستاتيكية الثابتة ، ولكنه ديناميكى متطور بصفة مستمرة فمثلا يقوم دارلى فى الرباعية بسرد سلسلة الأحداث التى وقعت له ، فيقوم ارنوطى بعده بتصحيح ما ورد ذكره على لسان دارلى ، ثم تأتى مذكرات جاستين ونسيم لتصححه مرة أخرى • بعد ذلك يقوم بالتثازار بالتدخل فى السرد ويعيد تقييم كل الروايات التى سبق سردها • ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد ،

بل يأتى السرد الموضوعى لتاريخ الاحداث ، بالاضافة الى مجموعة من الخطابات المتبادلة وخاصة بين ليلى وماونتوليف ، بين بيرسوردين وماونتوليف ، وبين بيرسوردين وليزا". وأخيرا يأتى عنصر الزمن ليمنح بعدا جديدا الى هذه الروايات المتعددة كما يحدث في رواية « كلى » التى تسبق الروايات الاخرى فى الزمن ، وتقوم شخصياتها الرئيسية باعادة فحص وتقييم ماضيها وماضى الشخصيات الأخرى التى بقيت على قيد الحياة من الأجزاء الثلاثة الأولى للرباعية .

وعلى هذا يمكننا القول بأن الجزء الأول « جاستين » عبارة عن كتاب المرايا ، والجزء الثانى « بالتثازار » عبارة عن كتاب الأقنعة ، والجزء الثالث هو كتاب المؤامرات . والكتابان الأولان يقدمان الوجوه الخاصة المزيفة ، بينما الكتاب الثالث يبلور الوجه العام المزيف للأحداث السياسية . أما عن « كلى » الجزء الرابع فهو كتاب الجروح . هى جروح غائرة ولكنها أسلوب فعال لاختبار الحياة ومعرفة حقيقتها بعيدا عن كل الوجوه الزائفة . ويبدو أن النغمة الرئيسية التى يهدف اليها داريل من الرباعية كلها هى أن رقة الاحساس الانسانى تعد خير وسيلة لشفاء البشرية من كل جروحها ، وللتخلى عن أكبر عدد من الأقنعة المزيفة . فعلى الرغم من وجود المرايا والأقنعة والمؤامرات فى الرباعية ، الا أنه لا توجد شخصية تستطيع الهروب سواء من التعرية أو الموت .

ولعل هذا يتجسد فى الشخصيات المصابة بالعوز مثل حميد ونسيم وسكوبى وكابو ديستراءأو الشخصيات المصابة بالعمى الكامل مثل ليزا ، وباقى الخدم والمشايخ والكهنة الذين تزخر بهم خلفية الرباعية كل هؤلاء يجسدون الحياة بكل غموضها ونسبيتها وتعقيدها بحيث يصعب العثور على حقيقة مطلقة فيها •

أما في الجزء الأخير « كلى » فبعض هذه الشخصيات المجروحة لا تشفى فقط بل أنها تتغير وتتطهر أيضا وتبدأ في ادراك الحياة الحقيقية • والفضل فى ذلك يرجع الى الكارثة التى وقعت للشخصيات وهزتها من الداخل بحيث تخلصت من معظم الشوائب والرواسب التى سببتها الممارسة المستمرة للزيف والتشتت • فمثلا سميرة الفاضلة تتحرر من قيود الماضى وعقده وترقص أمام أهالى الاسكندرية بمنتهى الحب والحرية • وكلى نفسها تتخلص من عقدها النفسية بمساعدة أماريل ، لكى تساعد بدورها الطبيب المفلس الضائع بالتثازار على بلوغ مرحلة الخلاص وهذا الطبيب يجرح احساسات كلى لكى ترى الحياة على حقيقتها • حتى سكوبى يقف على حافة الموت لكى يرتفع بعدها الى مرتبة القداسة • هكذا تتطهر كل الشخصيات لكى تصبح أكثر قدرة على مواجهة الحياة على حقيقتها ، بحلوها ومرها •

● البحث عن الاحساس الرقيق

ويؤمن داريل أن مأساة الانسانية تتركز فى غلظة الاحساس الذى يصيب البشر ويجعلهم أقرب الى مرتبة الحيوان . بينما تمثل رقة الاحساس ورهافته الضوء الهادى الذى ينير طريق البشر نحو حياة أفضل . ولاشك فان الحب بكل معانيه السامية يجسد كل هذه المثل العليا التى تسعى اليها الانسانية سعيا حثيثا منذ بدايات نضوج الوعى الانسانى . والحب هو الطاقة الوحيدة القادرة على الخروج بالانسان من مرحلة الخيال الضائع الى مرحلة العمل المثمر . ولذلك فليس من قبيل الصدفة أن يكتشف دارلى فى نهاية الرباعية قصوره كفنان ، وفى الوقت نفسه يدرك طبيعة الكون الذى يجب أن يبلوره فى فنه . ولذلك تصبح الحياة لديه مجرد رواية ، وكل الناس يحكونها ، كل من وجهة نظره الخاصة ، وكل يفهمها طبقا لطبيعته ومواهبه . كذلك كلى تستعين بالاحساس المرهف الرقيق فى الخروج من وراء قناعها ، وفى اعادة دارلى الى مجال العمل المثمر .

ونظرا لأن البحث عن الاحساس الرقيق المرهف هو هدف كل فنان أصيل صادق ، نجد الرباعية تزخر بالفنانين من كل نوع ، فبالاضافة الى الكتاب والمفكرين والفنانين التشكيليين من أمثال أرنوطى وبيرسوردين ودارلى وكيتس وكلى ، هناك طائفة أخرى من كتاب

السيرة ورسامى يوم الأحد الهواة ، منهم على سبيل المثال نسيم وماونتوليف وجاستين • وكل الشخصيات بصفة عامة تتمتع بخلفية فكرية وثقافية وفنية عريضة فلا يسمح داريل لبيرسوردين بتقديم مسح سريع للأدب الانجليزى فى صفحتين من الرباعية بل يمنحه الفرصة أيضا لكى يتراسل مع د • هـ • لورانس • وبعض الشخصيات مثلا كان على صلة وثيقة بشاعر الاسكندرية كافافيس • كما نجد السير لويس رئيس ماونتوليف فى موسكو يعتزل العمل ويذهب الى ايطاليا لكى يقابل الروائى كلوديل ثم يرسل احدى قصص كلوديل الدبلوماسية الى ماونتوليف لكى يطلع عليها • وهكذا تزخر خلفية الرباعية بمزيج غريب من الكتاب والفنانين الحقيقيين والخياليين على حد سواء ، بحيث تمتزج الحقيقة بالخيال وتضيع الحدود بينهما •

ولكن النقاد يتهمون داريل أحيانا بأنه يضع أفكاره صريحة ومباشرة على لسان بعض شخصياته • ولكن هذا الحكم النقدى ليس موضوعيا بالدرجة الكافية ، لأن الصراع الدرامى بين الشخصيات بصفة عامة هو الذى يجسد أفكاره • وفى عالم روائى معقد مثل عالم داريل الذى تسىء فيه الشخصيات فهم بعضها البعض ، فانه من الممكن بالنسبة للقارىء الذى يقع مكانه خارج الرواية ، أن يفهمها على حقيقتها لا أن ينظر الى الأحداث والمواقف من

بعيد مما يساعده على الحصول على النظرة الموضوعية الى حد كبير • ولذلك من الصعب العثور على الآراءوالافكار الشخصية لداريل فى هذا الخضم الكبير • فالبناء الدرامى الضخم والمتشعب للرواية لا يسمح للروائى أن يفرض ذاتيته عليها • وحتى لو كانت هناك بصورة أو بأخرى فلن تكون بذات تأثير كبير عليه بحيث يتحكم فى مجرى الأحداث وتطور الشخصيات •• وهنا تبدو قاعدة نقدية يجدر التنويه بها : انه كلما اعتمد الروائى على فنية الرواية وركز على عناصرها الدرامية استطاع التخلص من كل ابعاد ذاتيته مهما حاولت التدخل فى عمله أثناء عملية الخلق الفنى التى تتراوح بين الوعى الحاد واللاوعي المنطلق • ولا شك فقد استطاع داريل أن يوازن بين العاملين بحيث خرجت « رباعيةالاسكندرية» الى الوجود ، ودخلت تراث الرواية العالمية من أوسع أبوابه ، ولذلك فان مكانة لورانس داريل فى الادب العالمي ستظل تذكر كروائى عظيم كتب « رباعية الاسكندرية » •

ألبير كامى
(١٩١٣ - ١٩٦٠)

يحلو لبعض النقاد العالميين التأكيـــد على الجانب الفلسفي فى فكر ألبير كامى على أساس انه الانجاز الرئيسى له فى ميـدان الفلسفة الوجودية • أما الأدب بالنسبة له فكان مجرد أداة أو وسيلة لتوصيل هذه الفلسفة • ولكن هذه النظرة قاصرة اذا قسنا ألبير كامى بالمقاييس العالمية للفلسفة ، فسنجد أنه لم يكن صاحب مدرسة فلسفية تتلمذ فيها أتباعه والمتأثرون به • هذا في الوقت الذى نجد فيه رواياتـه ومسرحياته تشكل عضوا هاما فى جسم الأدب الفرنسى المعاصر • واذا كان كامى حريصا على تأكيد الخط الفكرى والفلسفى فى أعماله الادبية ، فهذا لا ينفى وجود عنصر الخيـــال

بالحاح شديد ، لدرجة أنه يصعب فى كثير من الاحيان الفصل بين الفكر الفلسفى والخيال الفنى . وهى الخاصية التى تلازم الاعمال الأدبية والفنية الناضجة . ولا شك فاننا سنذكر البير كامى كأديب وفنان أكثر منه فيلسوفا صاحب مدرسة . ولذلك كان جديرا بالحصول على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٥٧ . وكان انجازه الفكرى الحقيقى متمثلا فى ثورة الفنان الذى يشن غارات متتابعة على الأفكار الاجتماعية التقليدية والتقاليد السياسية البالية . ولم يلهث وراء الأفكار الجديدة حتى لا تطارده وتستعبده ، بل نجح - الى حد كبير - فى خلق عالم فنى قوامه الخيال والعاطفة .

ولعل المفتاح الرئيسى الذى يساعدنا على تذوق أدب كامى ، يتمثل فى المناخ الفكرى الذى واكب شبابه ورجولته المبكرة ، وأيضا فى خبراته الشخصية التى مر بها وشكلت بعد ذلك المادة الخام التى صاغ منها أعماله الروائية والمسرحية . كان كامى من الأدباء الذين تأثروا بالروح العدمية التى سادت الفكر الانسانى فى فترة ما بين الحربين العالميتين وهى الروح التى تبلورت أكثر ما تبلورت فى الفكر الفرنسى بالذات ، وهذه الروح لم تكن جديدة على العشرينيات والثلاثينيات من هذا

القرن ، بل ترجع أصولها الى القرن الماضى ، ولكن الحرب العالمية الأولى زادت من حدتها وجعلتها تبلغ الذروة فى لعنف والكثافة • وكانت هناك عدة أسباب موضـوعية كامنة خلف هذه العدمية المتشائمة منها : الحروب المدمرة والمتكررة ، ونمو الجهاز الاجتماعى على حساب الحـرية الفردية ، والبطالة الجماعية التى تحيل الانسان الى كيان عاطل لا فائدة منه ، والانجـازات التكنولوجيـة التى تسبق الفكر والوجدان الانسـانى بخطوات واسـعة • والنظم السياسية المتعسفة التى تحيل الدولة الى طاغـوت يكتم الأنفاس الفردية • من هنا كان احساس الضحية الذى يساور الانسان المعاصر ، ويفرض نفسه على الكتاب والأدباء وفى مقدمتهم ألبير كامى وبول فاليرى وأندريه مالرو •

وقد لعبت انجازات فرويد فى ميدان علم النفس، وأيضا اكتشافات أينشتين فى مجال النسبية دورا كبيرا فى تأكيد هذه الروح العدمية • فقد تأكد الانسان المعاصر انه لم يعد محور الكون ذو الارادة الحديدية التى لا يقف أمامها عائق ، بل أصبح نهبا لعوامل شتى ، وهـذه العوامل تنتمى الى العالم الخارجى كما تنتمى الى العـالم الداخلى للانسان • فقد أثبت فرويد مثلا أن الانسان ـ الذى كان يظن نفسه أنه سيد المخلوقـات طرا ـ لم يكتشف نفسه بعد ، برغم أن نفسه هى أقرب الأشياء

اليه ، وبالطبع فان الانسان الذى لم يعرف نفســـه تماما بعد ، لن يتـــأتى له أن يدرك العلاقات الخارجيـــة التى تتحكم فى قوانين هذا الكون اللانهائى • ولذلك بدأت مفاهيم جديدة تتفرع من هذه العدمية وتمثلت فى الغربة واللا انتماء ، وأغرم الأدباء بأن يطلق عليهم لقب « الجيل الضائع » •

● البدايات الأولى

وحياة كامى المبكرة فى الجزائر تبلور هذا الضياع والغربة • فقـــد ولد فى الجزائر عام ١٩١٣ فى بـلدة موندوفى ، لعائلة كادحة فقيرة ، ومات أبوه وهو صـــغير فرعته أمه ، واستطاع بعد ذلك أن يعتمد على نفســـه فى كسب قوته ، فاشتغل بأعمال يدوية وكتابية متعددة، وفى الوقت نفسه استطاع أن يلتحق بجامعة الجزائـــر وأن ينفق على تعليمه من كسبه اليومى • ولكنه بعـد أن حصل على ليسانس الآداب وقدم بحثا فى الدراسات العليا يتضمن دراسة مقارنة بين فكر القديس أوغســـطينوس وبلوتيناس ، أصيب كامى بالسل الذى قضى على آمـــاله فى الاستمرار فى الحياة الجامعية وشغل وظائف التـــدريس بها •

فى هذه الفترة كان فكر كامى يتبلور من خـــلال التأثير الذى مارســـته عليه أعمال أندريـــه مالرو

ودوستيوفسكي · فقد لقى المزيج الغريب بين العدمية والتمرد فى أعمالها ، صدى كبيرا وفعالا عند كامى ، وأثر بالتالى على معظم كتاباته فيما بعد ·

وأيضا فان حياته على الشاطىء الشمالى لافريقيا قد أضافت البعد الخيالى والفنى الى الأفكار والفلسفات التى استمدها من قراءاته · فقد اكتشف ثمة علاقة غامضة ومثيرة بين الانسان والطبيعة ، وهذه العلاقة لا تكشف عن نفسها فى الأفكار الفلسفية بقدر ما تعلن عن وجودها فى الأحاسيس التلقائية ، وفى مظاهر الطبيعة التى توحى ولا تصرح · وهو يعبر عن هذه القيمة فى مجموعتين من المقالات تنتهجان منهج السيرة الذاتية المغلفة بالخيال الأدبى · وأهم هذه المقالات مقاله « أهازيج الزواج » التى كتبها عام ١٩٣٨ وفيها يرسم كامى بانوراما عريضة من المناظر والمشاهد المتتابعة على طريقة أدب الرحلات الذى شغل المرحلة الأولى من انتاجه الأدبى · وهناك مقالة أخرى كتبها كامى بعنوان «بين البر والبحر » عام ١٩٣٧ ، وفيها يمجد كامى الطبيعة المادية بكل جمالها وجلالها وما توحى به من آفاق ميتافيزيقية · وبعض هذه المقالات يرتفع الى مستوى التسابيح فى محراب الطبيعة والجمال ·

وفى هذه المقالات ابتدع كامى ما يسمى بالوثنية الميتافيزيقية التى تحاول الوصول الى جوهر الطبيعة

المادية بصرف النظر عن مظاهرها المتغيرة • ولذلك لا يمكن الفصل بين الفاني والباقي ، لأن الطبيعة كلها أو وحدها لا تتجزأ • ومشكلة الانسان الأساسية تتمثل فى العدم والموت ، ولذلك فهو يشعر بالغربة فى هذا العالم الذى يمنحه الحياة والموت فى الوقت نفسه • فقد منح الانسان ارادة الحياة ، ولكن هذه الارادة مهددة فى كل لحظة ، من كل مظاهر الطبيعة ، من البحر ، من السحابة ، وحتى من الزهرة ، والانسان محق فى ثورته ضد هذا التهديد المستمر ، فهو لا يستطيع أن يتخلص من شعور الضحية المطاردة • ومقالات كامى فى هذا الصدد تمثل لمحات ولقطات غنية بالفكر والفن ،بالفلسفة والخيال كما نجد فى المقتطف التالى من مقاله « أهازيج الزواج » :

« مثل الحصوة التى تلمع تحت ضوء الشمس ، بعد أن جعلتها المياه ناعمة الملمس ، أقف أنا فى وجه الرياح لكى تغسلنى ، وتتسلل الى أقصى ركن من روحى • فأنا جزء من هذه القوة التى أطفو على سطح موجتها ، ثم يكبر هذا الجزء وينمو ، وأجد نفسى أصغر شىء وأكبر شىء فى الوقت نفسه • وتمتزج نبضات الدم فى عروقى ،بضربات القلب الكبير اللانهائى والتى تسمع دقاتها فى كل أرجاء الكون الرحيب » •

● موقف الانسان من الطبيعة

وفى نظر كامى ، فانه لابد من حدوث نوع من الزواج بين الانسان والطبيعة والا ضاع معنى وجوده عبثا . فالرياح والبحر والشمس عناصر خارجية من باب المجاز فقط ، ولكنها جزء عضوى ضمن الوجود الانسانى نفسه والانسان يسعى الى هذا الزواج من الطبيعة كنوع من التمسح بها لكى يتقى غضبها وعنفها . هنا تكمن المأساة التى حيرت الانسان منذ الأزل وستحيره الى الابد لقد كتب عليه أن يحب الشيء الذى يخشاه . ومن هنا كان المزج القريب بين الحياة والموت ، بين الأمل واليأس، بين الفناء والخلود ، بين المادى والمجرد ، بين الفيزيقى والميتافيزيقى ، بين الثورة والرضوخ ، بين الانتقام والتضحية . واذا كان الانسان ضحية هذا الكون الرهيب فلا جناح عليه اذا حقق وجوده ولو فى تمرد محدود لن يحقق له شيئا . فى هذا التمرد المحدود تمثل الخط الفكرى الرئيسى الذى طبع فيما بعد معظم أعمال كامى الروائية والمسرحية بطابعه الخاص المتميز .

وكامى يعد من رواد مدرسة العبث فى الأدب . فكل أبطاله يبحثون عبثا عن معنى لوجودهم ، غالبا ما تنتهى رحلة البحث بالعدم . فطريق العالم يبدأ بالغربة ويواكب الضياع ثم ينتهى بالعدم . وقد بلغت هذه المرحلة التشاؤمية قمتها عند كامى فى الأعمال الروائية التى كتبها اثناء الحرب العالمية الثانية فى الفترة ما بين عام ١٩٣٨

وعام ١٩٤٤ . وربما كان انهيار فرنسا عسكريا وأخلاقيا في الحرب من العوامل التى ساعدت على هذا التشاؤم . فقد أكدت الحرب لكامى أن الانسان ليس سوى حشرة تحت رحمة حركة الكون التى تصل الى قمة عنفهـا فى الحروب والزلازل والبراكين والأوبئة .. الخ . وهـذه المرحلة فى أعمال كامى توضح انفصاما عجيبا بين فكـره وسلوكه . فقد اشترك كامى اشتراكا فعليا فى عمليات المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازى ، وسلوك مثـل هذا يدل على الانتماء والحرص على الوطن الأم ، وأن الحياة شيء يستحق أن يدافع عنه بعيدا عن مبادىء الغربـة واللا انتماء واليأس . أما فنه فقد ظل يجسد هذه المبادىء التى لم تؤثر على سلوكه تجاه وطنه فى محنته .

وهذا الانفصال بين الفكر والسلوك هو الذى يوضح لنا كتاب « أسطورة سيزيف » الذى كتبه عام ١٩٤٢ والتى تبلور السطوة التى يمارسها العدم . والانسـان يعترف بهذا العدم ويؤمن به كفكرة ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يستسلم لها ويقاومها بكل امكانياته ، وهى نفس الخط الفكرى الذى وضح من قبل عام ١٩٣٨ فى مسرحيـة « كاليجولا » حين كتب كامى مسودتها ، اذ أنها لم تعرض كعمل مسرحى متكامل الا عام ١٩٤٥ . وأيضا نفس الخط يسيطر على رواية « الغريب » التى كتبها كامى عـام ١٩٤٢ . وسواء كانت الأعمال مسرحية أو روائية فـان

الخط الفكرى واحد حين نجد فكرة رواية « الغريب » فى « سوء تفاهم » عام ١٩٤٤ ٠

● الصراع بين الفوضى والنظام

وكل أعمال كامى الأدبية عبارة عن تنويعات مختلفة على الصراع الذى كتب على الانسان ، فالانسان فى أشد الحاجة الى النظام الذى يكفل له حياته وأمنه ومستقبله وذلك فى الوقت الذى لا يقدم فيه الكون أية علامة على احترامه لهذا النظام المنشود ، بل على العكس من هذا ، فان كل العلاقات تدل على أن الانسان ليس سوى ريشة فى مهب الرياح ٠ ومع ذلك فانه يتحتم على الانسان أن يقاوم ــ كما قاوم سيزيف من قبل ــ والمقاومة فى حد ذاتها لن تخرج الانسان من مأزقه القدرى ، ولكنها فى الوقت نفسه ستحقق وجوده المحدود ٠ وعلى الانسان أن يحاول المقاومة ويكفيه شرف المحاولة ٠

وشخصيات كامى تتحرك كما لو كانت تعيش فى فراغ ، وهذا يتمثل فى حالة من الغيبوبة تسيطر على تفكيرها وسلوكها ٠ ولذلك نجد كامى فى رواية «الغريب» يتلاعب باللغة ويستغل علم المعانى فى تجسيد هذه الحالة من الغيبوبة التى توضح اللامعنى الذى ينهض عليه عالم ميرسو ٠ وهذا الانفصال بين الحياة والمعنى يتضح فى الطريقة التى يصف بها ميرسو دفن أمه ، وعلاقته بمارى الصدفة التى دفعته الى قتل الاعرابى الذى

لا يعرفه ، ومن ناحية أخرى ، نرى نفس الاحداث من وجهة نظر القضاه والمحلفين الذين حاكموا ميرسو • وبرغم التناقض الحاد بين وجهتى النظر ، فان الوجهتين لا تفهمان الحياة • وجهة نظر ميرسو تؤكد الروح العدمية ، بينما وجهة نظر القضاء تبلور النظام ومعناه ، ولكن مع ذلك فالنتيجة واحدة : اللا معنى واللا شيء والعدم فى انتظار الجميع •

ولا يمكن أن يكون ميرسو شريرا بالمفهوم الروائى التقليدى للاصلاح ، فالشرير شخص مسئول عن تصرفاته ويعرف أنه يرتكب الشر بكامل ارادته لتحقيق ذاته المريضة أما ميرسو فليس عليه أية مسئولية ، فهو أحد عناصر الطبيعة الطائشة التلقائية التى لا تملك من أمر نفسها شيئا • وهذا واضح فى استسلام ميرسو لشمس منتصف النهار التى تسيره كالنائم مغناطيسيا الى عالم العبث والضياع • ولذلك يفقد ميرسو عنصر المبادرة نهائيا فى مواجهة الشمس والبحر ومدينة الجزائر نفسها • ونفس العبث نجده فى رواية « سوء تفاهم » التى تدور حول ابن عاد بعد غربة طويلة الى أمه وأخته ومعه ثروة كبيرة ، ولكنهما تقتلانه طمعا فى ثروته دون أن تتبينا قرابته اليهما نظرا لتغير ملامحه بعد طول غياب • وفى مسرحية « كاليجولا » أيضا يؤكد كاليجولا أن ثورة الانسان فى مواجهة الكون محكوم عليها سلفا ، وعليه

الا يطلب المستحيل ، لأن الحصول على المعنى معنـــاه القضاء المبرم على حياته ٠

● قيمة حياة الانسان

ولكن هذه السلبية اليائسة تتحول الى ايجابيـــة مترددة فى المرحلة التاليـــة من أدب كامى والتى تقـع فى الفتره ما بين عامى ١٩٤٥ ، ١٩٥١ ولذلك فان البرت شفايتزر يؤكد أن كامى فشل فى الانتقـال الكـامل من مرحلة اليأس المطلق الى الأمل المنطلق ، ومع ذلك فالمرحلة الجديدة تتميز بنظرة أكثر انسانية ، وتقديرا أعظم لقيمة الحياة كمعنى فى حد ذاته ٠ وهذه النفحة الجديدة تبرز فى المقالات والدراسات والمحاضرات التى قام بها كـامى بين عامى ١٩٤٥ ، ١٩٤٨ ونشرها فى مجلة « كومبــا » وفى كتابه « خطابات الى صديق المانى » ، ثم تصـــل النغمة الى ذروتها فى « التمرد » ، فقـد أدرك كامى فى أعقاب الحرب أن الثورة الميتافيزيقية الكاملة لا يمكن أن يقدر عليها الانسان ، وانما هناك مهام أخرى يستتبـع أن يؤديها ، فقد أثبتت الحرب أن كل النظريات السياسية تخضع أيضا لقوانين النسبية ، وأن التقدم الاوتوماتيكى المطرد مجرد سراب ، وأن الحرية الانسانية مهـــددة من جيل الى آخر ٠ وعلى الانسان أن يكافح كل ما يهـدد قيمة حياته ٠ ولذلك يتحول أبطال كامى من ضحـــايا فى المرحلة السابقة الى ثوار فى المرحلة الحالية ٠

وتتمثل هذه المرحلة فى « الطاعون » عام ١٩٤٧ ، «حالة حصار » عام ١٩٤٨ ، و « القتلة العادلون » عام ١٩٤٩ · فى هذه الأعمال يثور الأبطال ضد ما يهدد وجودهم · وعلى عكس كاليجولا فانهم يحصرون ثورتهم فى آفاق انسانية محدودة بعيدا عن المطلق الذى يغرى الانسان بالجرى وراءه دون جدوى · فيكفى الانسان أن يتعاطف مع أخيه الانسان فى مواجهة المحن التى تهدد الانسانية · ونظرا لأن هذه الفكرة كانت تطارد كامى وتلح على وجدانه ، فقد أهمل الناحية الفنية فى أعماله ، ولذلك تفتقر شخصياته الى الكثير من التجسيد والبلورة والقدرة على اقناع القارىء بوجودها الحى الفعال · فعلى الرغم من الأثر الكلى لكل من « الطاعون » و « حالة حصار » التى يثير فى القارىء شتى الانفعالات بعد الانتهاء من القراءة ، الا أننا اذا تتبعنا الشخصيات فسنجد أنها غير مقنعة فنيا الى حد كبير ·

والموت يمارس تأثيرا رهيبا على وجدان كامى كلما مارس الكتابة الأدبية ، ولعل هذا هو السبب فى أن شخصياته تتحول فى أحايين كثيرة الى أشباح قادمة من عالم الموتى · ولذلك فهى عديمة القدرة على اقناعنا بحياتها ووجودها · فبرغم الكفاح الذى يخوضه ديبجو وخطيبته فيكتوريا فى مواجهة الطاعون ، وبرغم الصراع الذى يجتازه الارهابيون الروس فى « القتلة العادلون » ، الا أنهم يظلون شخصيات باهتة لا تساهم كثيرا فى

ممارسة التأثير الكلى على وجدان القارىء . ويبدو أن احساس كامى بالطبيعة والكون كان قاهرا لدرجة أن تضاءل الدور الذى يقوم به الانسان فى أعماله . ففى أعمال كاتب يسيطر الموت والعدم والفناء على كل أعماله ، لا نتوقع للانسان أن يقوم فيها بدور ايجابى وفعال .

وينطبق هذا المفهوم أيضا على قصصه القصيرة التى جمعها عام ١٩٥٨ فى مجموعته « المنفى والمملكة » حيث ما زال الانسان منفيا وغريبا فى مملكة الكون اللانهائى . ولعل أروع ما فى انجاز كامى صدقه الفنى والفكرى الذى لم يتخل عنه من أجل تفاؤل مزيف لا يستند الى نظرته الشاملة الى الكون والأحياء . وعموما فان أعماله لم تخل من عنصر التطهير الذى يصاحب التراجيديا ، وهو عنصر صحى لنفسية القارىء يمكنه من مواجهة الكون بنظرة أشمل وأعمق . والعجيب أن العدم الذى أقلق كامى طوال حياته بألغازه المحيرة أراد أن يضع الخاتمة النهائية لحياته ، فمات فجأة فى حادث تصادم وقع لسيارته بالقرب من باريس عام ١٩٦٠ بعد حصوله على جائزة نوبل للآداب بثلاث سنوات . وكأنه أراد أن يثبت عمليا - كما أثبت فنيا قبل ذلك - أن العدم يحيط بالانسان من كل جانب مهما حقق من أمجاد على ظهر هذه الأرض .

آنجوس ويلسون
(١٩١٣ - ٠٠٠٠)

يعد آنجوس ويلسون من أعمدة الرواية الانجليزية المعاصرة ، بالاضافة الى مساهمته الملحوظة فى ميدان النقد الأدبى . فقد ولد عام ١٩١٣ فى مقاطعة داهفرز شاير من أب اسكتلندى وأم من جنوب أفريقيا . وكان ويلسون قد زار جنوب أفريقيا فى طفولته بصحبة أبويه ، ولكن هذه الزيارة لم تترك أى انطباع أو أثر على كتاباته عندما شب عن الطوق وخاصة فيما يتعلق بأساليب التفرقة العنصرية البشعة التى تمارسها الحكومة العنصرية البيضاء ضد الملونين أصحاب البلاد الاصليين ولكنه انضم فى الستينيات الى لجنة مكافحة التفرقة العنصرية

فى انجلترا • كانت ثقافة ويلسون انجليزية بحتة اذ تلقى تعليمه فى انجلترا ، فالتحق بمدرسة ويستمنستر وأعقبها بدخوله كلية ميرتون بجامعة أوكسفورد • وفى عام ١٩٣٦ اشتغل موظفا بقسم الاستعارة الداخلية بمكتبة المتحف البريطانى بلندن ، وظل فى هذه الوظيفة عشرين سنة الى أن تركها عام ١٩٥٥ • هذا باستثناء الفترة التى عمل فيها موظفا بوزارة الخارجية أثناء الحرب العالمية الثانية بين عامى ١٩٤٢ ، ١٩٤٦ • وكانت الحرب بالنسبة له فترة معاناة شخصية شحنته بالكآبة واليأس وكل عوامل الاحباط التى كادت أن تصيبه بالانهيار الكامل • ولم ينقذه من هذه المحنة النفسية سوى التنفيس عنها فى الكتابة وتأليف القصص القصيرة بالذات • أى أنه وجد شفاء روحه فى الفن كما تقول نظريات النقد الحديث •

بدأ ويلسون حياته الأدبية عام ١٩٤٦ فى أعقاب الحرب عندما آنس فى نفسه المقدرة على تأليف القصص ، ولم يكن يقصد اليها قصدا بل استخدمها أول الأمر كمتنفس له حتى يتخلص من كل الرواسب والعقد والآلام والصراعات التى تركتها الحرب فى نفسه

وبذلك كتب أول مجموعة قصص قصيرة له عام ١٩٤٦ بعنوان « الطاقم الفاسد » ولم يكن يهتم أو يهدف الى نشرها • ولكن الاعجاب الذى قوبلت به من زملائه المثقفين أدى بها الى النشر عام ١٩٤٩ • ثم تبعها بمجموعة قصص قصيرة أخرى عام ١٩٥٠ بعنوان « هؤلاء المدللون الأعزاء » • ومن خلال خبرته فى كتابة القصة ، واطلاعه على الأعمال النقدية كتب عام ١٩٥٢ دراسة تحليلية للفن الروائى عند اميل زولا بعنوان «اميل زولا : دراسة تمهيدية» • وفى نفس العام كتب رواية « السم وما بعده » •

وفى عام ١٩٥٥ وجد أن عمله كمشرف على قاعة الاطلاع والاستعارة الداخلية بمكتبة المتحف البريطانى يستغرق وقتا طويلا من حياته اليومية التى فضل أن يكرسها لكتابة وتأليف القصص ، فقدم استقالته وبعدها بعام (١٩٥٦) كتب أول مسرحية له بعنوان « شجرة التوت » وقدمتها « جماعة المسرح الانجليزى » ولاقت نجاحا ملحوظا بسبب الأفكار المثيرة التى احتوت عليها • ولكن نجاحها لم يكن على مستوى نجاح قصصه ورواياته ، فلم تكن تملك نفس الحيوية والتوتر الخلاق ، والحس الدرامى والنظرة الاجتماعية الشاملة التى تتميز بها قصصه • ولعل هذا يرجع أساسا الى عدم تمكن ويلسون من المنهج المسرحى وأسرار مهنته • فالمسرح لا يمكن أن يعيش على الافكار

فقط ، بل لابد من تلاحم الصنعة بالفن حتى ينبض العمل المسرحى بالحياة المتجسدة · ولذلك عاد فى عام ١٩٥٧ الى كتابة القصص القصيرة والروايات فأصدر مجموعة أخرى فى ذلك العام ·

● انتاجه الروائى

أما عن انتاجه الروائى المتتابع فقد كتب رواية « مواقف أنجلو سكسونية » عام ١٩٥٦ ، ثم « كهولة مسز اليوت » عام ١٩٥٨ ، و « المسنون فى حديقة الحيوان » ١٩٦١ ، و « النداء المتأخر » ١٩٦٤ ، ثم « ممنوع الضحك » ١٩٦٧ · وهذه الرواياتالمتتابعة امتداد لنفس المنهج الروائى الذى اتبعه من قبل فى رواية « السم وما بعده » عام ١٩٥٢ · وهذه الروايات تتميز بروح السخرية والتهكم التى تعد من خصائص المزاج الانجليزى بصفة عامة ، وان كانت لا تحتوى على الحيوية التى تميز « السم وما بعده » من حيث وضع العلاقات الانسانية المعاصرة تحت ضوء حاد وقاس يذكرنا بالأسلوب الذى اشتهر به الأديب الفرنسى أندريه جيد · ويعد ويلسون امتدادا حيا للخصائص الأساسية التى عرفت بها الرواية الانجليزية منذ صامويل ريتشاردسون وهنرى فيلدنج ودانيال ديفو · وهذه الخصائص تتمثل فى دراسة النفس الانسانية وكيف تتشكل تحت تأثير الأطماع الخاصة،

وبفعل المشكلات والضغوط اليومية التى يمارسها المجتمع على الفرد • ولكن الرواية الانجليزية بصفة عـــامة تخلو من التشاؤم والكآبة التى قد نجدها فى الروايـة الفرنسية متلا • ولذلك تعد السخرية مفتـاح الروايـة الانجليزية ، وهى السخرية التى نجدها بصورة واضحة فى روايات ويلسون وقصصه •

ويرى ويلســون أن الرواية الانجليزية تعـــد من القوى المحافظة فى المجتمع الانجليزى • فالهـــدف الأول منها هو حماية أسلوب الحياة ومنهج الفكر فى انجلتــرا من غزو التأثيرات العالمية من جهة ، وتمجيد قيم الريف الانجليزى التقليدى والدفاع عنها ضد عدوان قيم المدينــة ولذلك يرى ويلسون أن الرواية الانجليزية هى التعبــير الفنى التلقائى عن حياة الطبقة المتوســـطة فى انجلترا وأسلوبها فى الشعور والتفكير والسلوك • ويقول ويلسون عن الرواية الانجليزية بالحرف الواحد : « انهـــــا فى صميمها دفاع عن جذور الحياة الانجليزية ، ومناقشـــة لقضية الحق والباطل كما تتجسد فى سلوك الناس • أما مناقشة مشكلة الخير والشر على النطاق الميتافيزيقى المجرد فلم يكن فى يوم من الأيام من اهتمامات كتاب القصــــة والرواية الانجليزية » •

ويستشهد ويلسون بأعمدة الرواية الانجليزيــــة على مر تاريخها لكى يثبت وجهة نظره الواقعية والتقليدية

الى حد كبير . فيتنقل بين فيلدنج وجين أوستن الى جورج اليوت وتوماس هاردى وهنرى جيمس ود هـ . لورانس وغـيرهم ليثبت أنهم جميعا وضعوا رواياتهم كخطوط دفاعية عن حضارة الريف الانجليزى ضد عدوان حضارة المدينة الانجليزية وضد غزو الافكار الاجنبيـــة والدخيلة التى لا تنبع من صميم المجتمع الانجليزى . أما عن السلاح التقليدى الذى يستخدمه الروائيون الانجليز فيتمثـــل فى سلاح السخرية . ويطالب ويلسون بالحفـــاظ على هذه التقاليد لأنه يرى أن الاوضاع المعاصـــرة فى انجلترا تتبدل بل وتتلاشى ، فالعزلة الانجليزيـــة المتماسكة أصبحت أسطورة أو حلما من أحلام المـــاضى السعيد . فقد أصبحت انجلترا نهبا للثقافات الخـارجية التى تجتاحها من كل جانب ولم تعد للريف الانجليزى قيمه المتماسكة بعد أن وقع صريع المدينة التى تســعى للقضاء عليه بشتى الوسائل .

● رأيه فى جيله

ويعتقد ويلسون أن الخطأ الذى وقع فيه كتـــاب الرواية الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية ، وخاصـة هؤلاء الذين يطلقون على أنفسهم مدرسة « الشـــباب الغاضب » من أمثال جون برين وكنجزلى ايمز هـــو أنهم لم يستوعبوا هذا التحول فى أسـلوب الحيـــاة

الانجليزية ، وفى تركيبة المجتمع الانجليزى ، فاستمروا فى اعلان سخطهم على الحياة المدنيه المعاصرة على أمـــل احياء أسطورة الريف الانجليزى التى ماتت ، وتحقيــق الحلم الجميل الذى راود الروائيين الانجليز فى الماضى، وكانت النتيجة ان الروائيين المعاصرين يكتبون الآن قصصا لا تمت الى التقاليد الروائية الانجليزية بصلة ، و بالتـالى ليس لها علاقة بالفن • فهى مجرد دراسات فى القوميــة والمسح الاجتماعى • ولذلك يرى ويلسون أن الحـــل الوحيد الذى يجنب الرواية الانجليزية الدخول فى مثـل هذه الطرق المسدودة والمتاهات الجانبية أن يتمســك الروائيون الانجليز بتقاليد القصة الانجليزية مع المحافظة على روح السخرية التى تميزت بها دائما •

والرواية الانجليزية ـ فى رأى ويلسون ـ تنـأى عن الثورية الجذرية وتلتزم بالراديكالية الاصلاحـــية التى تعد وسيلة المحافظين فى التغيير وسلاحهـــم فى تجنب الثورية ، فالراديكالية اذن معقل من معاقـــل المحافظين • والانجليز بالذات ـ بعد انتهاء الفترة الدمويـة فى تاريخهم ـ أصبح لديهم موهبة خاصة للاصـــلاح التدريجى الذى يمنع الصواعق والرواية الانجليزية بدورها تحافظ على هذه الروح وترفض النظر الى الشر على أنـه قوة ميتافيزيقية خارجة عن ارادة البشر بحيث يمكن أن تقلب حياتهم رأسا على عقب بين يوم وليلة • ولا يجـــد ويلسون استثناء لهذا المبدأ الا فى حالتين : تشـــارلز

ديكنز واميلي برونتي اللذين نحس في أعمالهما الروائية بأن الشر قوة كونية مستقلة لها وجود خارج السلوك الاجتماعي . مثلما نقرأ أعمال دوستويفسكي وكثيرا من أعمال الفرنسيين فنحس بأن الشر جرثومة ملازمة للوجود البشرى نفسه فى جذوره البعيدة ، أو حقيقة موضوعية خارجية لا علاقة لها بالسلوك الاجتماعي من حيث صوابه أو مجانبته للصواب . هذا المنهج ينطبق فقط على ديكنز وبرونتي حيث يوجد الشر في أعمالهما كالقدر الذى لا راد له . أما فى أعمال الروائيين الانجليز الآخرين فلا وجود لهذا المنهج الميتافيزيقى على الاطلاق .

وتلك ميزة من ميزات الرواية الانجليزية كما يعتقد ويلسون ، فاصرار الرواية الأوروبية الحديثة ولا سيما الرواية الفرنسية على اعتبار الشر قوة ميتافيزيقية خارجة عن ارادة الانسان جعل الرواية مجرد دراسات في شخصية الانسان المتمرد أو الانسان المضطرب العاجز عن التكيف فى المجتمع . ولكن الرواية الانجليزية المعاصرة تسير فى طريق محفوف بالمخاطر هى الأخرى . فهى وان كانت تسير فى اتجاه مضاد للرواية الأوروبية بصفة عامة ، الا أن هذا الاتجاه أدى بها الى الانغلاق والانعزال داخل الحدود الاقليمية . فيرى ويلسون ان كنجزلى ايمز و س . ب . سنووجون سيلتو ، وكتاب مسرح الغضب من أمثال جون أوزبورن وهارولد بينتر وأرنولد ويسكر ، لشدة خوفهم من الغزو الروحى الخارجى

يغلقون حدودهم ويجترون أفكارهم الاقليمية • ويـرى ويلسون أن الفرنسيين في الأزمات يتطرفون في التحجر والتفكير في الغيبيات والمطلقات والتفلسف في الخير والشر كأنما المجتمع لا وجود له ، وكأنما الفرد يتحرك في فراغ • أما الانجليز فحين تشتد بهم الأزمة يرتدون الى ما يسمونه الفضائل والتقاليد الانجليزية الصميمة ويشتطون في الاعجاب بأنفسهم وفي تأكيد شخصيتهم وهذه عند ويلسون مجرد اقليمية سخيفة أو ضيق أفق قد يصل الى حد الغباء •

● الخروج من المأزق

ولكي تخرج الرواية المعاصرة من المأزق الذي أدخلها فيه كل من الاقليميين مثل الانجليز ، والمنفيين مثل الفرنسيين ، يجب أن تستخدم مزيجا سحريا من الواقع والخيال في الوقت نفسه • فلا يكفي الاعتماد على كتابة الواقع الاقليمي المحدود مثل س•ب• سنو وكنجزلي ايمز ولا يصح الاكتفاء بكتاب الميتافيزيقا المجردة مثل صامويل بيكيت • فالرواية الانجليزية الناضجة لا تؤمن بالخيال وحده كما يفعل الروائي وليام جولدنج ، ولا تعتمد على الواقع الاجتماعي فقط كما يفعل س • ب • سنو • وانما تمزج بينهما في وحدة فنية لا تعرف الانفصام • فان كان ويلسون لا يخشى الغزو الفكري من الخارج فهو لا يرضى في الوقت نفسه بالضياع فيه • فهو غير مقتنع بالانجليزي

المعزول اجتماعيا كما فى الرواية الانجليزية ، وغير راض عن الانسان المعزول ميتافيزيقيا كما فى الرواية الفرنسية، والحل عنده يكمن فى الطريق الذى يشق مجراه بين الاقليمية الانجليزية وبين الضياع فى ميتافيزيقيات أوروبا وهذا لا يتأتى الا من بناء الرواية داخل عمودها التقليدى مع تجديد شبابها بالسخرية الخفية ٠

ولا يهتم ويلسون بالسياسة كثيرا وان كانت لديه آراء سياسية محددة ٠ وهو لا يشك أنها تنعكس بطريق غير مباشر فى رواياته ٠ فأى روائى ناضج يعبر عن فلسفته الكاملة فى الحياة فيما يخلقه الخيال ، واذا ألقينا نظرة شاملة على العالم فلن نجد أن علاقة الكتاب بالسياسة قد تغيرت فى هذا القرن عما كانت عليه فى القرون السابقة فعلى سبيل المثال فى فرنسا القرن الثامن عشر كان فولتير وروسو ملتزمين التزاما كاملا ٠ ولكن من الواضح أن كثيرا من الكتاب الذين يبدون أبعد ما يمكن عن الالتزام المباشر مثل كافكا ، هؤلاء الكتاب المعاصرون يثبتون لنا أن التزام الكاتب العظيم بقيم عصره قادر على أن يكون آية فى الحيوية والفاعلية دون أن يقع فى خطأ التبسيط السطحى الساذج الذى ينادى به المذهب الواقعى الاشتراكى ٠

ولعل الالتزام الأساسى الذى نلحظه فى روايات ويلسون يتمثل فى وقوفه ضد أى استغلال من الانسان

للانسان ، وضد أى ضغط أو اكراه من أى نـوع سواء فى محيط الأسرة أو علاقات العمل أو السياسة ، وفى اعتقاده أن هذا الاكراه من أسوأ رذائل الانسان • ولذلك يصفه النقاد على أنه من اتباع المذهب الانســانى • فهو يؤمن ايمانا مطلقا بالانسان ، فعـــلى الرغم من أنـه متشائم من عالم اليوم ، الا أنه ليس يائسا من سيطـرة الانسان فى النهاية على بيئته • فبالرغم من كل الأخطاء والجرائم التى ارتكبت على مر التاريخ ، فما زال ويلسـون يعتقد ان الجمال العظيم والحب الكبير والمعرفة العميقـة التى حققها الانسان تجعل منه مركزا للاشعاع الحضـارى جديرا بالاحترام • وروايات ويلسون تدور حول شخصيات انسانية • وعلى الرغم من جنوحها الى المأساة والسـخرية فى كثير من الأحيان ، فهى خالية من اليأس الذى نجــده فى بيكيت وجينيه هذا بالاضافة الى أن ويلسون لايخضع الانسان لأية قوة ميتافيزيقية فى رواياته •

● الأشكال الروائية

ويطلق ويلسون اصطلاح « الرواية التقليدية » على الرواية التى تستخدم العقدة والحكاية والسرد الخـــارجى والشخصيات المتكاملة ، وكلها من خصائص الروايــــة الانجليزية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر • وقد كان هناك احياء لأمثال هذه الأشكال التقليدية منذ الحرب العالمية الثانية لكى تتخلص الرواية الانجليزية من تفتيت

أو تجزئة الفرد بصفته انسانا · هذا التفتيت الذى جاءت به الرواية النفسية ، والغرض الثانى من هذا الإحياء للأشكال التقليدية هو أن تعبر تعبيرا جديدا عن الانسان فى بيئته الاجتماعية ، وهى بيئة تغيرت كثيرا وبسرعة فى انجلترا خلال السنوات التالية للحرب العالمية الثانية، وقد استعمل ويلسون الكثير من أمثال هذه الاشكال التقليدية فى رواياته · ولكنه ليس جامدا فى هذا الاتجاه · فقد حاول فى رواية « ممنوع الضحك » استكشاف بعض الأشكال التجريبية لكى يستحدث فى عالم الرواية نفس مشاعر الاقتراب الحميم التى عبر عنها بريخت فى المسرح · ولكن ويلسون يتسم بالروح الانجليزية فى هذا الصدد حيث انه يفضل أن يمارس منهجه الروائى بصورة تتجدد مع كل رواية وبوضوح · وهو يكره وضع مبادىء جامدة ومعايير ثابتة حول ما ينبغى أن يكون عليه شكل الرواية ، بغض النظر عن التكوين الخيالى الخاص بكل روائى على حدة ·

وبرغم ايمان ويلسون المطلق بقيمة التكوين الخيالى الخاص بكل روائى ، الا أنه يؤكد ان شخصيات الروائى تتكون من مختلف الناس الذين عرفهم أو قرأ عنهم ثم يبدأ فى خلقها بالخيال ، ومن المحتمل أن تحتوى الشخصيات الرئيسية على قدر ولو صغير مما يفكر فيه المؤلف شخصيا وغالبا ما يتم ذلك بطريقة لا شعورية أثناء العمل · وعلى أية حال فان الشخصيات جزء من العمل

الفني • وفي الرواية الجيدة يخضعون لطبيعة البناء الدرامي لها • ويعترف ويلسون أن شخصياته الشريرة التي رسمت بنجاح في رواياته لم تكن عن معرفة شخصية له بأنواع الشر المتعددة ، ولكنها كانت محددة بالدور الذي يجب أن تلعبه في الرواية ، ونابعة من الحتميات التي يفرضها البناء الدرامي • وبذلك كانت تجربة فنية جمالية أكثر منها خبرة شخصية معاشة • فرواية ويلسون « النداء المتأخر » التي استقبلت في انجلترا عام ١٩٦٤ افضل من أي استقبال لرواياته الأخرى قد امتدحت بسبب تصوير الشخصية الرئيسية التي تمثلت في امرأة مسنة تدعى سلفيا سالفرت لا يمكن أن ننعتها سواء بالشر أو بالخير طبقا للتصنيف المتعارف عليه في حياتنا اليومية فقد كانت هذه المرأة تجسيدا طبيعيا لخصائص الانسان العادى للغاية ، بما تحمله هذه الخصائص من تناقضات وصراعات •

ومع هذا يعترف ويلسون أن الكثير من الشخصيات التى لا تتميز بالطيبة التقليدية قد ظفرت منه بصياغة أحسن من تلك التى حازت عليها شخصياته الطيبة فعلا • فهو يعتقد أن من الأيسر على الروائى أن يصور الرذيلة أكثر من الفضيلة ، لأن الفضيلة قيمة أكثر انتشارا وتقبلا من الرذيلة ، ومع ذلك فهو يعالج ما يسميه النقاد بالشخصيات الشريرة ، بنفس القدر من الحب الذى يعامل به الشخصيات الطيبة أو الفاضلة • هناك

شخصيات كثيرة فى كتبه ينعتها النقاد بالانحراف أو الشر فى حين انه يرى هذه الشخصيات طيبة بطريقة مختلفة عن الشخصيات الجامدة والتقليدية • فالفواصل بين الخير والشر فى الأعمال الفنية فواصل نسبية الى حد كبير ولا يمكن تحديد هذا من ذاك بنفس البساطة التى قد نجدها فى علم النفس أو الاجتماع مثلا •

ولعل الشر فى روايات ويلسون يتمثل أساسا فى القسوة والعنف اللذين ظهرا فى هذا القرن من الشعوب المتحضرة على نطاق أوسع مما كان متوقعا ، وبأكثر الاساليب المنتقاة قدرة على اثارة الاشمئزاز • ولقد اهتم ويلسون فى رواياته بصفة خاصة بهذه الظواهر كما فى رواية « المسنون فى حديقة الحيوان » حيث بلغ من القلق حدا جعله يقول ان انجلترا وهى بعيدة عن العنف الداخلى ليست بمعزل عن الحضارة العالمية فى هذا الصدد • وخلال فهم وتصوير الشخصيات القاسية والعنيفة كان من الطبيعى أن يتتبع عناصر القسوة داخل نفسه ، وخياله حتى يتبين الدوافع السيكولوجية الكامنة خلفها ، وكيف تتجمع هذه الدوافع لكى تشكل فيما بعد انفجارا قد يهدم كيان المجتمع ككل • وعندما يقف ويلسون هذا الموقف المحدد ضد العنف والقسوة، فانه يجعل من رواياته قوة محافظة على تقاليد المجتمع الانجليزى التى رسخت منذ قرون ، والتى تميزت برفض العنف الداخلى بكل أشكاله • فلا يعرف أحد النتيجة

التي يمكن أن يصل اليها العنف داخل المجتمع ، وهي عادة ما تكون نتيجة مدمرة ٠

● استمرار التقاليد الروائية

والدليل على اصرار ويلسون على تحويل رواياتـــه الى استمرار حي للتقاليد الروائية الانجليزية ، انه يستوحي روح ديكنز ومتهجه في رواية « مواقف أنجلو سكسونية » على الرغم من اختلافه مع ديكنز عندما يجعل من الشــر قوة ميتافيزيقية تعلو فوق ارادة البشر ٠ ففي هذه الرواية نجد نفس الطول الذي تميزت به روايـــات ديكنز ، بالاضافة الى الحشد الهائل والضخم من الشخصيــات المتعددة والمختلفة ٠٠ ونفس المنهج ينطبق عــلى روايــة « كهولة مسز اليوت » التي يستأنف فيها تقاليد المذهب الانساني الذي عرفت به الرواية الانجليزية ،فالشخصيات في هذه الرواية تتصارع لكي تجد متنفسا لاثبات وجودها وانسانيتها ، ولكن العالم يواجهها بالعداء أو يصرف نظره عنها باللامبالاة ثم تتجلى روح السخرية في رواية«المسنون في حديقة الحيوان » التي يجعل ويلسون منها هجمــة سياسية ساخرة ذات عين باردة متفحصة الى أحـــوال المستقبل القريب ٠ أما رواية « ممنوع الضحك » فتعــد أكثر روايات ويلســـون طمـــوحا من حيث شـــكلها الروائي التجريبي ، ومن حيث مضمونهـــا الفكري الذي

يدور حول حياة عائلة بوهيمية من عائلات الطبقة المتوسطة التي عاشت في فترة ما بين الحربين •

ولكن النقاد لم يهتموا كثيرا بالاسلوب الروائي الذي اتبعه ويلسون ، بقدر اهتمامهم بتحليله السيكلوجي للدوافع الكامنة وراء تفكير شخصياته وسلوكها• ويعترف ويلسون بالأثر القوي والمباشر لفرويد عليه في كتابه « الحديقة المتوحشة » الذي صدر عام ١٩٦٣ والذي نشر فيها سلسلة المحاضرات التي ألقاها في كلية أوينج بجامعة كاليفورنيا • وهذا الكتاب يلقي أضواء فاحصة ليس على فن الرواية المعاصرة فقط ، بل على المنهج الروائي عند ويلسون نفسه • وهو منهج لا شك أنه يتميز بالاصالة والعمق • ولذلك تعد روايات انجوس ويلسون اضافات حقيقية الى تقاليد الرواية الانجليزية وتراثها الذي بدأ مع هنري فيلدنج وصامويل رينشاردسون ودانيال ديفو في القرن الثامن عشر ، واستطاع أن يجدد حيويته ويؤكد استمراره على يدي انجوس ويلسون •

تينيسي ويليامز
(١٩١٤ ـ ٠٠٠٠)

في مقدمة لمسرحية « معركة الملائكة» أولى مسرحيات تينيسي ويليامز التي عرضت عام ١٩٤٠ ، قال ويليامز انه لم يشك لحظة واحدة في وجود ملايين الناس الذين يمكن أن يقول لهم ما يرغب في توصيله اليهم • وهو يعتقد أن علاقة المؤلف المسرحي بالقارئ أو المتفرج هي علاقة حب من أسمى أنـــواع الحب التي عرفها البشر • وعلى المؤلف أن يعمق هـــذه العلاقة في كل عمل أدبي جديد ينتجـــه لأن العناق بين المؤلف والمتفرج حتمي لا مفر منه والا ستكون النتيجة أن يعيش في واد بينما جمهوره في واد آخر • وضمور هذه العلاقة الحيوية لا يعني سوى جفاف النبع الأصيل

الذى يستمد منه الكاتب المسرحى مضامينه الفكرية وأشكاله الفنية .

وقد أثبت تينيسى ويليامز عمليا ايمانه العميق بالعلاقة الحيوية بين المؤلف المسرحى وجمهوره فى كل مسرحية كتبها بعد ذلك . ولكن لا يعنى هذا انه حاول تملق الجمهور عن طريق دغدغة غرائزه ، لأنه - على العكس من ذلك تماما - عالج مضمون الجنس بمنتهى القسوة والعنف ولكن فى شاعرية خصبة جعلت المتفرج يركز على الجوانب الجادة والحيوية لهذا المضمون . ولذلك لا يجرؤ أى ناقد على اتهام ويليامز باللجوء الى الأدب البورنوجرافى الرخيص . فالعبرة بأسلوب المعالجة الفنية للمضمون المشار وليست بالمضمون فى حد ذاته . ونظرا لهذه الجدية الفنية استطاع ويليامز أن يربط الجمهور الناضج به ربطا وثيقا من ثانى مسرحية له عام ١٩٤٥ وهى « هواية الحيوانات الزجاجية » التى حصل بها على جائزة نقاد الدراما فى نيويورك فى نفس العام . وهى جائزة لها وزنها الأدبى الكبير وتدل على أن النجاح الذى حققه ويليامز كان على المستويين الأكاديمى الرفيع والشعبى العريض .

فى نهاية عام ١٩٤٥ قام ويليامز بمسرحة احدى قصص الروائى الانجليزى د . هـ . لورانس بعنوان « أنت تلمسنى » واشترك فى الاعداد معه دونالد ويندهام

وكان اقبال الجمهور عليها بنفس الحماس الذى استقبل به المسرحية السابقة ولكنها كانت أقل نضجا وفنية منها . وعلى الرغم من التشابه الفكرى بين ويليامز ولورانس الا أن الاعداد المسرحى لرواية لا يمكن أن يصل الى مستوى الابداع الدرامى لمضمون مخصص له . ويبدوأن ويليامز أدرك هذه الحقيقة فركز بعد ذلك على كتابة المسرحيات بشكل أدبى قائم بذاته وغير معتمد على روايات لروائيين سابقين . وكانت المسرحية التالية « عربة اسمها اللذة » بمثابة الباب الذى دخل منه الى المسرح العالمى المعاصر ، بل أنه اعتبر بعدها الكاتب المسرحى الأول الذى ظهر فى أمريكا بعد يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى . وخاصة أن آرثر ميللر حتى ذلك الحين كان فى بداية الطريق بمسرحية « كلهم أبنائى » .

● المنهج الدرامى

ومنذ بداية حياته المسرحية تمكن ويليامز من ارساء قواعد المنهج الدرامى الخاص به . فقد استفاد من المذهب الطبيعى ولكنه لم يطبقه تطبيقا حرفيا بحيث لم ينحصر فنه فى حدود التصوير الفوتوغرافى لتفاصيل الحياة اليومية ، بل قام باعادة صياغة هذه التفاصيل وترتيبها من جديد فى قالب درامى يجمع بين الرمزية والشاعرية والعاطفية والملاحظة الحادة . وكان يعتقد بأن المسرح

الناضج لابد أن ينهض على المزج العضوى بين الفنـــون السمعية والبصرية فى آن واحد • وعلى الرغم من أنــه مارس كتابة الشعر والقصـــة القصيرة الا أنه آمن بأن المسرح هو فنه ومهنته ومستقبله • فكلما حاول البحث عن شكل فنى جديد لفكرة تراوده ، وجد نفسه يفكـــر تلقائيا وباستمرار من خلال الصوت واللون والحركة عـلى منصة المسرح لقد أدرك ويليامز الحقيقة الجوهرية التى يجب ألا تغيب عن ذهن أى كاتب مسرحى والتى تؤكد أن المسرح كيان فنى أكبر بكثير من مجرد اللغة المكتـــوبة ، ولذلك صرح ويليامز بأن العمل المسرحى الذى يتسبب له فى كثير من القلق وتوتر الأعصاب لا يمكن أن تجســـده مجرد الحروف والكلمات فوق السطور والصفحات فالمسرح بطبيعته فن يتجاوز أبعاد اللغة المكتوبة •

وكان ويليامز طموحا فى أن يمنح مسرحه الطابع المميز له • فعلى الرغم من تأثره الواضح فى بدء حياته بتشيكوف و د • ه • لورانس الا أنه جاهد لكى ينزع فنه من براثن التقليد والمحاكاة بحثا عن الأصالة والابداع • وبالفعل نجح الى حد كبير فى هذا • وهذا الميل الى الأصالة والتفـرد ساعده أيضا على تجنب التأثيرات القوية التى مارسهـــا كتاب المسرح الاجتماعى والجدلى الذين سيطروا سيطـرة تامة على المسرح الأمريكى فى الثلاثينيات • واقتصروا فى مضامينهم على معالجة الظروف الاجتماعية التى نتجت عن

مرحلة الكساد الاقتصادى التى تسببت فى اصـــــابة المجتمع الأمريكى بالكثير من اليأس والمرارة والاحباط . فقد كان ويليامز مهتما أساسا بالانسان فى حد ذاتـه بدلا من الظروف الاجتماعية فى عموميتها . ولذلك تتمتـع مسرحياته بمذاق خاص تنفرد به عن مسرحيات أوديتس ولييان هيلمان وآرثر ميللر الذين اتخذوا منشخصياتهم مجرد أدوات أو وسائل لكى يصلوا منها الى تحليلالظروف الاجتماعية والصراع الاقتصادى .

واذا أردنا أن نتتبع الخصائص المميزة لمسرح تينيسى ويليامز سنجد أنها بدأت مع مطالع حياته الفنية وخاصة فى مسرحياته ذات الفصل الواحد التى لا يعرف عنهـــا الجمهور العادى شيئا الآن . وهذه المسرحيات كانت بمثابة الجذور الفكرية والبذور الفنية التى طرحت كثيرا من الثمار فى مسرحياته الكبرى التى اشتهر بها حتى الآن . فمثلا فى مسرحية « طفل مونى لا يبكى أبدا » نقابل عـــاملا فى أحد المصانع يحلم بالهجرة الى الغابات الكندية ليعمل فى تقطيع الأشجار . وبرغم حاله الرقيــق الا أن اعتزازه بذاته وانسانيته يدفعه الى شراء حصان خشبى بعشـرة دولارات لابنه الوليد البالغ من العمر شهرا واحدا . يفعل هذا وهو لم يسدد بعد ديونه لمستشفى الولادة ، وغـير عابىء بمحاولات زوجته المستميتة لكبح جماحه حتىيدرك حدوده . ومونى هذا المعتز بنفسه ــ بصرف النظــر عن اعتبارات الفشل أو النجاح ، الفقر أو الثراء ــ يشكل

الملامح الأولى لأبطال ويليامز الذين نقابلهم فى مسرحياته من أمثال « معركة الملائكة » و « هواية الحيوانات الزجاجية»، و « المشاكسين الضجرين » ٠

ومسرحية ويليامز ذات الفصل الواحد المسماة « ٢٧ عربة لنقل القطن » تبلورت فيما بعد فى مسرحية « عربة اسمها الرغبة » وكأن الجنين نضج واستطاع أخيرا أن يخرج الى الحياة مستقلا متفردا ٠ وتصور مسرحية « ٢٧ عربة لنقل القطن » مالكا لأحد محالج القطن حطمه الكساد بقسوة ، فيضطر الى السماح لزوجته بالعمل لدى منافسه ، ولكن الحقد الذى يحترق فى داخله يجبره أخيرا الى احراق محلج منافسه فى النهاية ٠ وقد تحولت هذه المسرحية فيما بعد الى الفيلم الكوميدى الساخر « الطفلة اللعبة » ٠

● الاتجاه الفكرى

ويتميز الاتجاه الفكرى فى مسرح تينيسى ويليامز باسباغه الشفقة والحنان بل والحب على المقهورين والفاشلين فى الحياة ٠ هؤلاء الذين يحاولون ـ بطريقة أو بأخرى ـ أن يتخطوا الحقيقة المرة الغليظة بالتسامى عليها ٠ وهذه الشفقة هى التى يحيط بها ويليامز بطلته العاهر المريضة التى تفقد عقلها فى مسرحية « تحية من برتا » فى دوامة من الأضواء الحمراء الكئيبة ٠ وهى شفقة ليست لها علاقة بالوعظ والارشاد ولكنها تنمو من

خلال الموقف الدرامى ذاته من خـــلال الصور الغائمـــة واللوحات الباهتة كما نجد فى مسرحية « رسالة حب من لورد بايرون » حيث ينكشف لنا الفقر المدقع الذى يجثم على كاهل امرأتين تحاولان العيش على صدقات السـائحين يعرض خطاب من لورد بايرون •

وويليامز ذو حساسية مفرطة تجـــاه الشـــخصيات المنهارة التى تسعى جاهدة الى استعادة الكرامة والاحترام والحب من الآخرين • ومأساة هذه الشخصيات تتبـــلور فى أن الملجـــأ الأخير لها هو عالم الوهم الذى تهـــرب الى أحضانه من وطأة القهر واليأس والاحباط ويبدو هـذا الاتجاه أشد ما يكون الوضوح فى مسرحية « صورة وجـــه لسيدة » التى تتخيل فيها البطلة أنها قد اغتصبت على يد معجب سابق لها ولكن لا وجود له • وتستمر فى ولوج عالم الوهم لدرجة أنها تتقمص دور الحسناء القادمة من الجنوب وتشرع فى تبادل الأحاديث المثيرة مع حسناوات خياليات • وبلا شك فان هذه الشخصية كانت بمثابة الخطـــوط التمهيدية التى رسمت منها شـــخصية بلانش دى بوا فى مسرحية « عربة اسمها الرغبة » •

وقد ساعد ويليامز شخصياته البائسة فى العثور على عالم الوهم ولكنه لم يبعدها عن عالم الحقيقة فى الوقت

نفسه ، ذلك العالم الذى لا يرحم الهاربين منه فيطاردهم اينما وحيثما حلوا • نجد مسز هاردويك مور فى مسرحية « السيدة المتعطرة » وقد تحولت الى أضحوكه لسيدتها ومثار لسخريتها ، وهى التى تسخر من أكاذيب المرأة الفقيرة بادعائها انها اكتشفت نباتا برازيليا يتسبب فى فقرها الذى جعلها تعيش فى الحضيض ولكن عالم الحقيقة المرة لا يخلو من قلب كبير يتمثل فى زميل السكن الذى يحترف الكتابة ويقترب فى فقره من مسز هاردويك مور • فقد أعلن أن الاكاذيب ليست من صنع الانسان ولكنها اختراع يد العوز الغليظة القاسية التى تحشو فم البؤساء بها •

فى هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد يشارك ويليامز معاصريه فى تصوير قطاعات مختلفة من المجتمع الأمريكى ولكن بطريقته الدرامية المتميزة • فهو يقدم تجسيدا دراميا للرغبة الانسانية الملحة التى لا تقابل سوى الاحباط ، ويحرص فى الوقت نفسه على تشكيلاته الشعرية التى تبلور نزوع الانسان نحو التعويض بصرف النظر عن نوعية ذلك التعويض • ولعل الخط المشترك الوحيد بين ويليامز وبين كتاب المسرح الأمريكى المعاصر من أمثال أونيل وبول جرين وأوديتس ووايلدر أنه بدأ حياته المسرحية بكتابة المسرحيات ذات الفصل الواحد والتى بلورت فيما بعد كل الملامح المميزة لمسرحه بصفة عامة •

● معركة الملائكة

وكانت « معركة الملائكة » هى أولى مسرحيات ويليامز الطويلة وفيها حاول أن يجمع عددا كبيرا ومتنوعا من العناصر التى صاغها منفصلة بعضها عن البعض فى مسرحياته ذات الفصل الواحد • فقد جاء بطله الصعلوك المتجول فال اكسفاير الى مدينة منهارة ومنحلة وتمكن من تكوين علاقة بفتاة أرستقراطية معتوهة • ثم أحاط ويليامز بطله بجوقة من سيدات البيوت البائسات مع جوقة مضادة من رجال المدينة الحاقدين • ولا يلبث البطل أن يهرب من الفتاة المعتوهة لكى يقع فى حب زوجة بقال تعانى نفس اليأس والفشل • لكن عناصر المسرحية تفتقر الى التناغم والانسجام ، فقد فشل ويليامز فى مزجها وتوحيدها دراميا ، ولجأ الى الاعتماد على المواقف العشوائية والصدف العرضية مثل اقحام عنصر الانتقام فى شخصية المرأة التى هرب منها ، وقتل الزوجة على يد البقال الغيور ، وهى جريمة القتل التى تأخذه المدينة بجريرتها فتقتله •

وعلى الرغم من فشل مسرحية « معركة الملائكة » فى الحصول على نجاح ساحق عام ١٩٤٠ فانها تحتل عند ويليامز مكانة خاصة بدليل أنه عاد الى تنقيحها عام ١٩٥٧ وظهرت بعنوان « أورفيوس هابطا » • وهذا التنقيح منح المسرحية القديمة أبعادا رمزية وايحاءات درامية جديدة • فقد تحول فال اكسفاير الى أورفيوس

الذى يرمز بدوره الى الفنان الخالد الذى يفشل فى مجاراة العالم البائس والتوحيد معه فيدمره • ولذلك يمثل وصول فال الى مدينة جنوبية ضيقة الأفق ومتعصبة نزول أورفيوس الى العالم السفلى [١٠] ونظرا لازدياد الايحاءات الشعرية الخصبة فان المسرحية الجديدة تمتاز بالخيال العميق الذى يعيد تشكيل الحقيقة الاجتماعية فى تكوين جمالى أخاذ •

ويرتبط الاتجاه الرمزى فى « أورفيوس هابطا » بمسرحية « كامينو الحقيقى » التى تبلور انتصار الرمزية على الطبيعية فى مسرح تينسى ويليامز فقد تضاعف ولعه بالمدرسة الرمزية فى الشعر الفرنسى الى الدرجة التى شغلته عن أدوات درامية أخرى لا تقل أهمية عن الرمز• ولذلك فان مسرحيتى « أورفيوس هابطا » و « كامينو الحقيقى » تكشفان عن المبالغة فى الاعتماد الكامل على الاتجاه الرمزى الشفاف كما تكشفان عن الاتجاه نحو العنف الحسى والقسوة الجسدية [١١] ولكن امتزاج الشعر بالعنف خلق نوعا جديدا من الشعر المسرحى الذى يزود الموقف الدرامى بكل العناصر الرمزية المجسدة والمجردة التى تعتمد أساسا على التركيب الموسيقى والحالة النفسية التى تسود المسرحية بصفة عامة • ولعل السبب الذى فرض على ويليامز هذا الاتجاه يكمن فى المضمون الذى يدور حول نساء الجنوب العاجزات عن مواجهة

العالم الجديد بكل عنفه وقسوته ، بينما يتراءى لهن عالمهن القديم وكأنه فردوس مفقود يختفى وراء غلالات الوهـــم

● أوهام الماضى

ويتشكل نسيج معظم مسرحيات ويليامز من أوهام الماضى التى تعيش فيها الشخصيات ومن هناك كـــانت هذه الغلالة الشعرية التى تغلف كل الموجودات • وقـــد أدرك الياكازان - مخرج مسرحيات ويليامز - هذه الحقيقة فكتب فى كتابه « الاخـــــراج المسرحى » عام ١٩٥٣ عن مسرحية « صيف ودخان » انها « تراجيديا شعرية ليست واقعية ولا طبيعية » ' ومع ذلك نســـــتطيع القول بأن ويليامز ظل متحررا من الخضوع لأى قالب جامد برغـم عودته الى الأسلوب الشعرى والانطباعى أو التأثيرى فى « صيف ودخان » وهو الأسلوب الذى سيطر بصفة خاصة على « هواية الحيوانات الزجاجية » •

ولكن ليست كل بطلات ويليامز من ذلك النـــوع الذى يعيش فى أوهام الماضى • فهو يميل الى التنويـــع وتجنب القوالب الجـامدة ولذلك نجـــد سيرافينا بطـلة « وشم الوردة » امرأة مليئة بالحيوية لا تمت بأى شـــبه من قريب أو بعيد الى سيدات الجنوب اللاتى يكســـــو الشحوب وجوههن والارتعاشة حركاتهن • فالمؤلف يركز على الطاقة الجنسية والنفسية المتفجرة داخل سيرافينـا

الأرملة ذات الخيال الواسع والنشاط المتدفق • ولذلك تميل شخصيتها الى الكوميديا المنطلقة بعيدا عن الجو المأساوى الذى تعيش فيه بطلات ويليامز الأخريات • ويتجلى هذا العنصر الكوميدى فى شخصية الفارومانيا كافالاو خطيب سيرافينا ، وفى العلاقة الغرامية الرقيقة بين بحار شاب وابنة سيرافينا ، وفى تصرف سيرافينا التقليدى العتيق تجاه تلك العلاقة • ولكنها اذا كانت تندفع فى بعض الأحيان كالاعصار المدمر الا أنها ليست متهورة سيئة الخلق ، كما أنها تتخذ موقفا أخلاقيا ساميا تجاه الحب والزواج •

ويبدو ان عنصر المأساة فى مسرح ويليامز أقوى من العنصر الكوميدى بصفة عامة • بدليل ان الجو المأسوى يجثم مرة أخرى كالكابوس على المسرحية التالية « وفجأة فى الصيف الماضى » • وبذلك تشكل نفس الامتداد الحى لمسرحية « كامينو الحقيقى » و « أورفيوس هابطا » • وهى المسرحيات التى تمثل أعظم توظيف للخيال الدرامى فى عقد الخمسينيات قام به كاتب مسرحى أمريكى منذ أونيل • ولكن ويليامز استمر فى الوقت نفسه فى توظيف المسرحية الطبيعية فى مسرحيتين حققتا نجاحا ساحقا هما « قطة فوق سطح من الصفيح الساخن » و « طائر الشباب الحلو » ا• وهما تجسدان صراعا بالغ العنف والضراوة ضد الفشل والاحباط • ولذلك يعود الامتزاج بين الشعر والعنف كأقوى ما يكون فى مسرحية « طائر الشباب الحلو » التى تجسد السلوك الوحشى للرجال

والنساء • فالمسرحية تدور حول نجمة سينمائيـة وقـواد لها وعضو مجلس شيوخ من الجنوب يتمتـع بقســـط وافر من الغوغائية ، وابنه الذى يقود جماعة من الفاشيين تؤيد والده • ومن الواضح أن ويليامز يملك قبضـــة حديدية على كل ابعاد اللحظة التى يلقى فيها الضـــوء الباهر على مجموعة من الشخصيات ســواء كان ذلك فى مواقف عادية أو غير ذلك •

وإذا كان هذا العنف يتلاشى مرة أخرى فى مسرحية « فترة توافق » التى تميل الى الكوميديا مثل « وشـم الوردة » الا انه يعـود مرة أخرى فى مسرحية « ليـلة السحلية » التى يصارع فيها البطل شانون مجتمعا بـلغ من التعفن درجة الاختناق • ولكن أروع ما فى مسـرح تينيسى ويليامز أنه لا يفـرض أية قوالب جامدة عـلى أشكاله الفنية ومضامينه الفكرية بل يترك الأفكار تتفـاعل عضويا مع الأشكال ، ولا يهم اذا كانت المحصلة مأسـاة أو كوميديا ، المهم أن تكون النتيجة امتدادا طبيعيـا للعناصر التى بدأت بها المسرحية • ولذلك سيبقى الاحساس الدرامى الغريزى حصنه الحصين وان كان احتياجـه الى السيطرة والتحكم سيظل نقطة ضعفه الرئيسية •

ولعل الروح الشعرية التى يتمتع بها ويليـامز هى التى ساعدته على أن يتخطى مسرحه حدود الزمـان والمكان • فهو ينظر الى الانسان فى جوهره بصرف النظر

عن الظروف الاجتماعية الطارئة • ولذلك فهو يسير في اتجاه يكاد يكون معاكسا لمعاصريه من أمثال أوديتس وآرثر ميللر وليليان هيلمان الذين يسيرون من الانسان الى المجتمع ، بينما يسير ويليامز من المجتمع الى الانسان قوام عالمه المسرحي متمثلا في العناصر الشعرية والرمزية والغنائية والتأثيرية والطبيعية وكل ما من شأنه بلورة جوهر الانسان في كل زمان ومكان •

بيتر فايس
(١٩١٦ – ٠٠٠٠)

بيتر فايس من كتاب المسرح الألماني المعاصر الذين أثاروا ضجة كبيرة بمسرحياتهم الثورية سواء من ناحية المضمون أو الشكل • فقد لمع نجمه بعد الحرب ورشحه كل النقاد لخلافة بريشت بسبب نظرته الفكرية النقدية التي تغلف أحداثه الدرامية • ولكنه لم يقلد بريشت تقليدا أعمى بل أضاف الى انجازاته الكثير ، وكان مفهومه الدرامي للمسرح مفهوما خاصا به كما اتضح في مسرحيته الشهيرة « مارا – صاد » التي تنقسم الى مستويات متعددة من الأداء الصامت (البانتوميم) والتعليق ، ومن الحركة المتجددة الدائبة ، والجدل العقلي النقدي • بل ان عنوان المسرحية

كان أطول عنوان فى تاريخ المسرح ، وهـو : « اتهام واغتيال جون بول مارا ، تعرضه فرقة ممثلى مصحة شارنتون للأمراض العقلية تحت اشراف المركيز دى صـــاد » . أى أن فايس أراد أن يكـــون ثوريا حتى فى عنـــوان مسرحيته .

وهذه المسرحية ليست أول أعمال فايس . ولكنهـا هى التى لفتت الأنظار اليه على المستوى العالمى . وبالاضافة الى أنها جسدت مشكلة من أخطر مشكلات العصر ، وهى حتمية الثورة كحل جـــذرى لأوضاع المجتمع القـــديم ، وكانصاف للمظلومين الذين طحنتهم الأحداث ، فقد باورت حدثا تاريخيا فى أسلوب درامى لم يسبق له مثيل فى تاريخ المسرح . وهو الأسلوب الذى اصطلح النقاد على تسميته بالمسرح التسجيلى ، واتفقوا جميعا على أنـه خطوة أنضج من الخطوات التى قام بهـــا بريشت فى مسرحه الملحمى . فان فايس لا يبتكر شخصيات مسرحيته من الخيال المحض ، بل يستقدمها كما هى من التاريخ الفعلى المسجل مع نفس الأحداث والمواقف التى عاصرتها ، وذلك بحالتها الخام تقريبا . ولذلك فالمسرحية تعتمد على صياغة الأحداث وتسلسلها فى قالب شبه درامى لا يكاد المؤلف يضيف اليها شيئا من عندياته . ولكن هذا لا يعنى أن دوره كان سلبيا تماما ، فقد وضع فى ثنايا الحوار دوامات

الصراع التى تدور داخل شخصياته فى مواجهة الخلفية الفكريه والثقافية والاجتماعية للعصر •

وتدور أحداث المسرحية فى مصحة الأمراض العقلية فى شارنتون التى يديرها المدعو كولمبير الذى يمثل البورجوازية الصاعدة تحت حكم نبليون • بينما يقوم مساعدو كولمبير بجلد المجانين من حين لاخر على سبيل الارهاب • وفى هذا الجو الشاذ الغريب يقوم المركيز دى صاد بتأليف مسرحية عن مصرع مارا ، التى تقدم وتمثل تحت اشرافه • ولكن المسرحية لا تسير حسب خط درامى متسلسل ، لأنها تجسد أحداث الثورة الفرنسية ، كما تخيلها مارا المحموم قبيل مصرعه ، وهو جالس فى حوض الاستحمام ينزف دما من القروح التى تغطى جسده • هذه الصور المحمومة ، التى يطلقها خيال مارا ، تقطعها زيارات شارلوت كوردى ، التى تظهر ثلاث مرات أمام الباب ، ثم تجهز عليه فى نهاية المسرحية بضربة واحدة • فالثورة تصل الى ذروتها مع نهاية مارا ، التى تبدأ فى الواقع ببداية المسرحية ، وتؤجل وتختفى من حين لآخر ، حتى تنتهى بها المسرحية التى تدور حول اليوم الأخير من حياة مارا وهو الذى يوافق ٢٣ يوليو ١٧٩٣ •

وتدور الدراما كلها فى مجرى الوعى عند مارا ، أى أن الأحداث راهنة وحاضرة بحيث تدور بالفعل أمام الجمهور • اذ يستعيد مارا ذكرياته وخطبه مجسمة فى

مواقف ومناظر مرئية ، وسواء مع استرجاعه لحلم المستقبل الضائع ، أو فى استعادته لمواقف الماضى ، فان مارا يسيطر تماما على زمان الأحداث ومكانها حيث يدور كل شىء فى خياله ، مثل مؤلف المسرحية دى صـاد الذى يتواجد على المسرح بصفة مستمرة كمؤلف وكمخرج • ويمتد الصراع الدرامى من خلال الجدل الوهمى المستمر بين مارا ودى صاد ، وهو الجدل الذى يتجسد من خلاله الحدث الدرامى الرئيسى • ولا يقتصر الجدل حول الثورة بين الشخصيتين الرئيسيتين : مارا ودى صاد ، ولكنه يمتد ليشمل كولمبير، مدير المصـحة ، الذى يعلق على الثورة • وكذلك مقـدم المسرحية الذى يعيد فى خبث تفسير آراء المركيز دى صاد بأسلوب غوغائى ، ثم روكسى ذلك الثورى المتعصب ، وأخيرا مغنو البروليتاريا فى أغانيهم • ولكن بيتر فايس لا يقول رأيا أو ينصر حجة على حجة ، بل يترك القضية الثـورية معلقة تهتز وتتأرجـح بين أطـراف الصراع الدرامى •

ولا تقف المسرحية عند حدود هذه الأساليب الدرامية والفكرية التى تقطع سياق الوهم المسرحى • فالشخصيات ذاتها تعانى من الفصام والانقسام : فالأدوار المسرحية تقوم بها شـخصيات مجنونة تعانى من أمراض محـددة • وبالاضافة الى التغريب الذى يسيطر على الأحداث الدرامية بصفة عامة كمسرح داخل المسرح، يأتى تغريب الشخصيات من خلال انقسامها الى مرضى والى ممثلى أدوار • كمـا

يستخدم المؤلف تكنيك المونتاج على المستوى اللغــوى ، فنراه يستخدم الشعر المقفى كوسيلة للنقد اللاذع ، ثـم يدير الحوار فى أبيات من الشـعر المرســـل ، بجانب نداءات وخطب مارا الحماسية ، والأغانى الفردية والكورالية فالحدث الدرامى الرئيسى فى مستوياته المتعددة ، يخضع لوجهات نظر مختلفة ، ومن ناحية الشكل المسرحى فانه يجمع بين جميع وسائل الأداء المسرحى المتاحة من غنـــاء ورقص وبانتوميم وحوار • ولعل هذا يرجع الى خبرة بيتر فايس التى اكتسبها من عمـــله فى الأفلام التجـــريبية من قبل •

● الشكل الدرامى

فاذا قارنا الشـــكل الدرامى عند فايس بمثيله عند بريشت ، سنجد ان الشكل عند بريشت بسيط ، وساذج فى بعض الأحيان ، ولا يعتمد على التركيب والتداخــل بين عناصره المختلفــة ، أما عناصر الشـــكل فى مسرحية فايس « مارا ــ صاد » فتمتزج وتتشابك فى وحدة فنية وعضوية لا تعرف الانفصـــام • وبصرف النظر عن مستوى الحوار الجدلى والفكرى بين مارا ودى صاد ، سنجد ان الأثر السيكولوجى العام الذى تتركه الحركة الدائبة ووسائل الشكل الدرامى اللغوى المتعددة ، هو أننا فى مواجهة طيف خيال مجنون ، يبرر دراميا كخيال دى صاد وكحلم مارا • وهذا واضـــح منذ البداية عند ما ينتقـــل بيتر فايس

بمضمونه المسرحي الى مستوى التصـــوير الخيالى الذى يعتمد على شطحات الفانتازيا ، ولكنها شطحات محكومة على أية حال بالشكل الدرامى العــام للمسرحية • ومن هنا كان اختيار فايس لتقديم مضمونه كمسرح داخـــل المسرح ، حتى يمنحه حرية الخيال بكل شطحاته ، مـع القدرة على اقناع الجمهور على المستوى الواقعى •

بهذا المنهج استطاع فايس أن يقدم ابتكاره المسرحى الجديد الذى عرف باسم الاغتراب ، وهـو الأسـلوب المناقض لنظرية الحائط الرابع التى ينهض عليها المسرح التقليدى الذى يوهم الجمهور بأن ما يشهده على خشــبة المسرح هو شريحة حقيقية وواقعة بالفعل ، وأن حوائط المسرح الثلاثة هى حوائط الغرفة التى تحتوى شخصيات المسرحية داخل النص ، بينما يعد الستار المرفوع أمــام الجمهور بمثابة الحائط الرابع الملغى لكى يشاهد الجمهور ما يدور داخل الغرفة خلسة • ولذلك يهتم المؤلف فى هذا النوع من المسرحيات بأن تكون أحداثه وشخصياته مطابقة تماما لما يدور فى الحيــاة العملية ، وفى الوقت نفسه يتحتم على الممثلين أن يتقمصوا شخصيات المسرحية تماما ، وبالتالى فانهم يوهمون أنفسهم بأنهم لا يمثلون ولكنهم يعيشون الواقع • أما بالنسبة لمسرح الاغتراب فمن الضرورى أن يدرك الجمهـور أن ما يشـاهده عبـارة عن تمثيل لا يمت للواقع بصــلة ، أى أن ما يراه لم يحدث ، أو حدث بأسلوب وترتيب مختلفين • فلا بد أن

يقتنع الجمهور أن هناك فرقا واضحا ومحددا بين ما يراه على المسرح ، وبين ما يصادفه فى حياته العادية . ولذلك تبدأ مسرحية « مارا - صاد » بمونولـــوج يلقيه مدير المصحة مباشرة على الجمهور ، وذلك لكى يشرح لهم أبعاد مسرحيته والهـــدف منها ، ويوجه التحية الى مؤلفهـــا دى صاد ، ثم يعود بعد ذلك ليجلس مـــع أسرته فى جانب من المسرح . ثم يبدأ مناد يلبس ملابس المهـــرجين فى تقديم الشخصيات مع تعريف سريع بحياتها وظروفها . وهكذا يسقط الحائط الرابع ويتحول المسرح والصـــالة الى وحدة واحدة يندمج فيها الممثلون مع المتفرجين .

ومن الصعب جدا تلخيص أحداث المسرحية ، نظرا لخلوها من الأحداث المسرحية التقليدية . بل ان شخصيات المسرحية لا يمكن تلخيصها فى جملة أو فقرة عن كل منها، فهى تنمو من خلال تفكيرها وسلوكها وأبعادها التى تتضح مشهدا بعد مشهد ، بحيث لا يمكن ادراكها الا بعد الانتهاء من المسرحية ككل . ولذلك نلاحظ العلاقة العضوية بين الشخصية والحوار ، كلاهما ينبع من الآخر ويصب فيه . فالحوار الذكى العميق لا بد وأن تنطق به شخصيات ذكية وعميقة ، بنفس الدرجة . وكل الشخصيات تحتل المسرح بصفة دائمـــة انتظارا لمجىء دورها لتتكلم . ويبدو أن فايس استفاد من خبراته فى كتابة السيناريو السينمائى بحيث جعـــل مسرحيته تتكون من ثلاثة وثلاثين مشهدا متتابعا كالشريط السينمائى . هذا فى الوقت الذى تحكم

فيه عناصر المسرح الكامل من تمثيل وموسيقى وغناء ورقص حتى ينقل الى الجمهور أكبر شحنة درامية • ومن أجل توصيل هذه الشحنة ، لم يعبأ فايس بالتقيد بأية قوالب أو قواعد درامية مسبقة ، بل استخدم كل وسائل التعبير الدرامى المتاحة ، فالحوار يمزج الجدية بالهزل ، والشخصيات تجمع بين الفكر المجرد والتعبير المادى بالجسم فى أسلوب البانتوميم والألفاظ تتراوح بين الشعر والشاعرية والنثر •

ولكن قد يقول القارىء أو المتفرج الذى لا يعرف شيئا عن مارا ودى صاد أنه لا يجد أية متعة فكرية فى المسرحية ، وقد يكون له الحق فى ذلك • اذ أنه على الرغم من المضمون التاريخى الذى يعرضه فايس داخل النص ، الا أن الالمام بالمادة التاريخية الأصلية مفيد فى الاستمتاع فكريا وفنيا بالمسرحية ككل • وقد يتعارض هذا مع قواعد النقد الحديث التى تنادى بتجنب أى تفسير قادم من خارج العمل الفنى ، ولكن اذا كان هذا التفسير يضاعف من استمتاعنا بالأبعاد الفكرية والفنية للعمل ، فما العيب فى استخدامه والاستفادة به ؟! وعلى هذا يجدر بنا فى هذا المقام أن نتعرض تاريخيا لشخصيتى كل من مارا ودى صاد •

● المادة التاريخية الأصلية

جان بول مارا هو أحد قادة الثورة الفرنسية الذى اغتالته فتاة تدعى شارلوت كوردى فى ٢٣ يوليو ١٧٩٣ . وكان قد بلغ الخمسين من عمره قبل مصرعه . وكان شابا نابها وكله حماس للعلم ، فدرس الطب وحصل على درجته واشتغل به فعلا ، وأثبت جدارة ونجاحا فى المهنة . ولكن عند ما اندلعت الثورة تحول الى الصحافة فعمل محررا فى « صديق الشعب » ، وكان أول من أطلق تعبير « ديكتاتورية الشعب » . وشارك بعد ذلك فى لجنة الأمن التى كونتها الثورة ، واتهم بالاشتراك فى المذابح والمجازر الرهيبة التى افتعلها اليعقوبيون ، وخصوصا ان مقدرته الخطابية ، وكلماته المشتعلة كانت تحيل الجماهير الى عواصف هوج لا تبقى فى طريقها كل من تسول له نفسه أن يقف فى مواجهتها . ومن هنا كانت حمامات الدم التى ارتبطت فى التاريخ باسم جان بول مارا .

أما المركيز دى صاد ، فقد لمع اسمه فى النصف الثانى من القرن العشرين كأديب اكتشفه النقاد والمثقفون حديثا ، لدرجة ان شهرته كأديب تكاد تطغى على شهرته فى علم النفس الذى ارتبط فيه اسمه بالعقدة النفسية المعروفة بالصادية أو السادية ، وهى العقدة التى تدفع المصابين بها الى الاستمتاع بممارسة تعذيب الآخرين وخاصة فيما يتعلق بالقسوة الجنسية . ويقال ان المركيز

دى صاد كان يعقد حفلات ماجنة لكى يمارس فيها هــذا النوع من الشذوذ والقسوة • ولكن لم يطرأ على بالنا أن هذا المركيز كان له انتاج مرموق يشكل روايات ومسرحيات عديدة ، وله أيضــا اهتمامات ومواقف سياسيه فيما يختص بالثورة الفرنسية التى عاصر نشوبها وتحمس لها بكل جوارحه • فقد كان حريصــا على تعرية الطبقــة الارستقراطية التى كان ينتمى اليها بحكم مولده وثروته ، ولذلك كانت كتاباته بمثابة هجوم مستمر على مثالب تلك الطبقة • و لكنه لم يستمر فى نظرته الموضوعية الى أمور السياسة ، لأنه كان ذا نزعة فردية جامحة أدت به الى دخول السجن ثم مستشفى الأمراض العقلية التى قضى فيها احد عشر عاما من عام ١٨٠١ حتى ١٨١٤ •

ومن الواضح أن بيتر فايس التزم الى حد كبير بهذه المادة التاريخية فى مسرحيته « مارا — صاد » ولكن الانجاز الدرامى الذى أضافه الى التراث المسرحى ، أنه من خلال اعادة ترتيب المادة التاريخية الخام ، مــع تقطيعها بدون أن يتدخل الخيال الدرامى فى اعادة صياغتها من جديد ، أثبت فايس ان القــدرة التنظيمية العقلية لدى الكاتب المسرحى يمكن أن تساعده على استخدام المــادة التاريخية بلا تغييرات تخيلية جوهرية • فما نراه على المسرح هــو تاريخ وقع بالفعل ، وبكل تفاصيله ، ومع ذلك فهو عمل فنى درامى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان • فليست هناك ضرورة لاعادة صياغة المــادة التاريخية وصبها فى

قالب جديد، ولكن يكفى تحديد موقعها من النص ووظيفتها الفنية فيه • ولعل هذا يرجع الى خبرة فايس فى السينما التسجيلية التى تعرض الحيـــاة أو التاريخ كمـــا هو بحذافيره ، لكن مع احتفاظ المؤلف لنفسه بحق الحذف والاختيار حتى لا يتحول عمله الفنى الى مجـــرد درس فى التاريخ •

● الواقعية التسجيلية الغنائية

وفى مسرحية « التحقيق » عام ١٩٦٥ يتناول فايس قضية معسكر أوشفيتز الرهيب ، فى شكل مسرحى يجمع بين العرض الواقعى التسجيلى وبين الشكل الانشـــادى الكورالى المصـــطنع • ولذلك أطلق عليها عنوانا ســـفليا « غنائية كورالية فى أحد عشر نشيدا » ، ولكنه لم يوفق فى المزج التام بين العنصر التسجيلى والمعالجة الكورالية ، ولذلك كان هناك انفصام ملموس بين الشكل والمضمون • وفى المسرحية نشاهد أيضـــا مستويين للحدث الدرامى . الأول تمثله جلسات المحكمة ، والثانى يتمثل فى تصوير معسكر الاعتقال المسمى أوشفيتز بأقسامه المختلفة ، كما يبدو من أقوال الشهود ومن ذكرياتهم • فالحاضر الراهن المستمر الذى يتمثل فى اجراءات المحاكمـــة يغلف بدوره الحدث الماضى بمراحله المختلفة • ولكن فايس فى هـــذه المسرحية يلجأ الى العرض الدرامى فقط ، وبذلك يمتنع عن التحليل العقلى والتعليق النقدى • فالمسرحية تضـــم

أساسا تقارير متعددة عن بناء وتطوير الجهاز القائم بأعمال القتل داخـــل المعسكر ، وعن العــلاقة بين الضــــحايا والسفاحين ، كمـــا تبدو عن قرب من نظرة الشـــهود ، بالاضافة الى السرد الرتيب لفظائع هذا المعسكر • كــل هذه العناصر يقدمها فايس في توليفته المعروفة والمتمثلة في عناصر الواقعية التســـجيلية ، والانشـــاد الكورالى ، والمستويات الدرامية المتعددة •

أما مسرحيته التالية « أنشودة الغول اللوزتانى » ١٩٦٦ فتمثل رجعة الى مسرح بريشت التعليمى الكورالى • ولقب اللوزتانى يعود الى كلمة « لوزيتانيا » وهى اسـم لاقليم من أقاليم الامبراطورية الرومانية ويشمل بالتقريب المنطقة التى كانت تحتلها البرتغال الى وقت قريب جدا • وعند ما ترجمت هذه المسرحية وقدمت فى مصر ، ترجمت الى « الغول » • فعلى خشبة المسرح تقـــوم مجموعات • بالتمثيل والغناء ، ومن وسطها يبرز القادة أو الأبطال • وتتحرك هذه المجموعات بحيث يقـــوم الممثلون بتجسيد أكثر من دور واحد ، فيمكن استبدال الشخصيات بغيرها لأنهـــا ليست الا أبواقا للتعبير عن آراء معينـــة من آراء المجموعة ا• بينما تتمثل وظيفة الكورس فى التعليق على الأحداث ، التى لا تنتظم ـ كما هو الحال فى « مارا ـ صاد » ـ فى شكل متسلسل مطرد ، وانما تصور أوضاعا وعلاقات قائمة فرضها الاضطهاد الاستعمارى فى انجولا • ويستخدم فايس جميع أدواته المسرحية لكى يجسد هــذا

الاضطهاد من مختلف الزوايا • فيستغل التمثيل الصامت ، والتعليق ، والتقرير السردى ، والتلخيص الكورالى ، والوثائق المصورة • فالمسرحية ككل مكتوبة عن عمد لكى تكون « مسرحا داخل المسرح » ، وفى الوقت نفسه كمسرحية للهواة ، يتطلع المؤلف الى مسرحتها من خلال ممثلين غير حرفيين حتى لا تخبو روحها الثورية اذا وقعت فى أيدى المحترفين العتاة •

واذا كان الشكل المعقد فى « مارا – صاد » يجسد أحداث الثورة الفرنسية على مستويات وزوايا مختلفة ومتعددة ، فان هذا الشكل فى «أنشودة الغول اللوزتاني» يخضع كلية لتفسير سياسى واضح ومباشر تماما • وبرغم ان المسرحية تتعرض لأوضاع وعلاقات غير انسانية فى المستعمرات البرتغالية ، وتؤيد ما تعرضه بالوثائق والمستندات ، فانها تتجه من حيث شكلها المسرحى الى أسلوب الفانتازيا والمأساة الموسيقية • ولكن الواضح أن هذه المأساة الموسيقية تبدأ وتبلغ ذروتها دون أن يحدث فيها حدث ما الا عن طريق السرد : سرد الأحداث وليس تجسيدها كما تعودنا أن نرى فى الدراما التقليدية • ولذلك شك بعض النقاد فى أن بيتر فايس ومن سار على نهجه يدخل فى باب الدراما أصلا ، ووصفوا مسرحيته بأنها مجرد عرض موسيقى أو ريفيو له طابع حزين ، ولعل رأيهم هذا يرجع الى سيطرة السرد التقريرى للأحداث ، ووجود الشخصيات النمطية التى بلغت من النمطية وتجسيد النماذج المتكررة والأفكار المجردة درجة

العمومية التجريدية التى تسمح بترقيمها ، بدلا من ان تنهض على الشخصيات الحية المميزة ذات التفكير والسلوك المتفرد شأن الدراما التقليدية • ولكن ينسى بعض النقاد ان بيتر فايس من المتأثرين بالمسرح الملحمى الذى استحدثه بريشت ، وحاول عن قصد ابتكار اضافات جديدة اليه .

ومع ذلك فالأمر ليس بهذه البساطة ، لان بريشت يستخدم الأسطورة أو ما يماثلها لكى يقيم بناء الدراما الملحمية ويعبر بها عن معتقداته الأساسية فى السياسة والاقتصاد والاجتماع والأخلاق ، بينما نجد أن بيتر فايس يعتمد على الريبورتاج ليصل الى نتيجة مشابهة ، كما يعتمد على ما يشبه المونتاج والديكوباج (التقطيع) السينمائى على بناء مسرحه • وليس بيتر فايس وحده فى هذا المجال ، ولكنه أحد أقطاب المسرح التسجيلى الذين أحدثوا ثورة مسرحية كبرى منذ أوائل الستينيات • من أمثال الكاتب الألمانى رولف هوفهوت وهاينمار كيبهارت وجونتر جراس ، والكاتب الفرنسى أرمان جاتى وغيرهم من كتاب المسرح السياسى الذى نادى به بريشت وبيسكاتور ا• وهم يلتقون فى تحميل مضمونهم السياسى بلغة الشعر أو فى تجديد تقاليد المسرح الشعرى بحيث يمكنها الاضطلاع بالتعبير عن المشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الراهنة ، وبذلك يطعمون لغة الشعارات والاحصاءات بشطحات الخيال والفانتازيا • وبهذا يكون فايس وزملاؤه قد تجاوزوا بريشت الذى

حدد مسرحه في قالب الأسطورة والحدوتة التقليدية ، فقد لجأوا الى الريبورتاج الشعرى وهو أسلوب جديد تماما على التراث المسرحي ، هذا بالاضافة الى الاستغناء عن التقليد الأرسطى الشهير المتمثل فى البداية والوسط والنهاية ، بمنهج المونتاج والتقطيع السينمائى • وبذلك يهدمون البناء الدرامى التقليدى باقامة مسرحياتهم على عناصر تشكيلية متعددة لم تستعمل من قبل بنفس الوعى والتعدد والتعقيد •

● عنصر التفسير التعليمى

فى مسرحية «فيتنام» ١٩٦٨ يعتمد فايس على السرد التقريرى أيضا الذى يقطعه التلخيص الكورالى من حين لآخر وفي وقفات محددة ومقصودة • فمضمون المسرحية عبارة عن شرح تفسيرى لتاريخ فيتنام حتى السنة التى كتبت فيها المسرحية • ومن الواضح أن فايس فى هذه المسرحية يكاد يقلد بريشت فى مسرحياته التعليمية التى كتبها فى العشرينيات • ويعتقد فايس أن تاريخ فيتنام ليس الا تاريخ الصراع الطبقى المتعاقب ، وهذا ما توضحه وتشرحه المشاهد المتتالية ، من خلال المجموعة المتحركة فوق المسرح ، والتى يتحول فيها الممثل الى شخص وظيفته السرد والتفسر والتدليل •

ويبدو ميل بيتر فايس الى العرض التسجيلى المباشر واضحا منذ كتب مسرحية « التحقيق » ١٩٦٥ • ولكن

الريبورتاج التسجيلي المباشر كان دائم التعارض والاصطدام بالأساليب المسرحية المركبة والمعقدة التى يستخدمها . ولكنه في مسرحية « تروتسكي فى المنفى » ١٩٦٨ ، نجده يختار التصوير الواقعى بوضوح تام ، ولكن نتج عن هذا الأسلوب ان المسرحية تحولت الى مجرد دراسة مباشرة ومسطحة عن الثـورة الروسية . فلم يحتفظ فايس من ناحية الشـكل الا بعنصر واحد من عنـاصر مسرحيته « مارا ـ صاد » ، ويتمثل فى عرض الحـدوته المسرحية كسلسلة من ذكريات تروتسكى نفسه الذى يظل طوال المسرحية جالسا الى مكتبه . ولكن تطرف فايس فى هذا الاتجاه التعليمى المباشر له مزالق عدة ، أخطرها أنه يسير فى اتجاه سيبعد به كلية عن المسرح كفن من أرقى وأعرق الفنون التى عرفتها البشرية . وهو فن يتعامل مـع فكر الانسان كما يتعامل مع وجدانه ، ولن يجد الجمهور أية متعة فى الذهاب الى المسرح لكى يستمع الى محاضرة أو حوار درامى حول الثورة الروسية ، أو الاستعمار البرتغالى فى أنجولا ، لأنه ربما وجد فى كتب السياسـة والتاريخ مادة أخصب وأغزر من تلك التى يصرخ بها الممثلون فى مسرحيات بيتر فايس ، ولذلك اذا تخلى فايس كلية عن عنصر التطهير الذى ارتبط بالدراما منـذ مولدها ، فان التراث المسرحى نفسه سوف يتخلى عنه ويدخله فى عداد الكتاب الذين حاولوا مجـرد مسرحة التاريخ ، لأن تاريخ المسرح يزخر فقط بالكتاب الذين توغلوا وراء المظاهـر

السياسية والاقتصادية والاجتماعية المؤقتة ، واستطاعوا بذلك بلورة القوانين الأخــلاقية والنفسية والفكرية التى تحكم الصراع الانسانى فى كل زمان ومكان.

ايريس ميردوخ
(١٩١٩ - ٠٠٠٠)

تدل رواية ايريس ميردوخ « الرأس المقصومة » على اصرارها على تجـريب أنواع جديدة من الأسلوب والمنهج لم تكن متاحة لها في رواياتها السابقة • وهي بهذا تشارك زميلها الروائي الانجليزي المعاصر انجوس ويلسون الذى قام بنفس المحاولة فى روايته «كهولة المسز ايليوت » • ومثل هذه المحاولة تؤكد أن الأسلوب المميز للكاتب لا يعنى تكرار الأساليب السابقة التى تمكن منها وأصبح أستاذا فيها • فهذا يؤدى فى نهاية الأمر الى أن يفقد الأسلوب حيويته وقوته الدافعة ويتحول الى أصداء خافتة وباهتة لأمجاد أدبية سابقة • وعلى الروائى أن يطعم

منهجه وأسلوبه دائما بكل ما من شأنه أن يطوره ويفتح له آفاقا جديدة تثرى من أشكاله الفنية وتخصب من مضامينه الفكرية ٠

ففى رواية ويلسون التى سبق ذكرها يبدو الجانب الأخلاقى واضحا وتقليديا الى حد ما ، بعد أن هجر الروائى منهجه التهكمى السابق الذى تميز بالمرارة واليأس ، مما كان له أثر واضح على استيعاب القارىء للمغزى الأخلاقى الكامن فى روايته ٠ ونحن هنا لسنا بصدد تقييم هذا الجانب الأخلاقى نقديا ، ولكن المهم أن الروائى ينوع فى استخدام أساليبه وأشكاله بحثا عن رؤية جديدة أو توسيعا لمجال رؤية قديمة ٠ والمنهج المتجدد نفسه ينطبق على رواية « الرأس المقصومة » لا يريس ميردوخ ٠ فالذين تعودوا على أسلوبها الزاخر بالخيال العميق المعقد، وقدرته على مزج الواقع باللا واقع ، سيصابون بصدمة أو على الأقل بخيبة أمل لأنهم سيعجزون ـ ولو لفترة عن تقييم بل وفهم هذه الرواية التى يصعب وضعها فى خانة من الخانات التقليدية التى يحلو للنقاد الاستعانة بها فى تصنيف الأعمال الأدبية لأنها تريحهم من عناء البحث عن مناهج تحليلية مستحدثة ٠

ولعل قضية الشكل الفنى هى القول الفصل فى هذا الصدد ٠ فمن بدهيات النقد المعاصر أن الشكل لا ينفصل عن المضمون ، وعلى هذا فالتطوير الذى يحدث

للشكل لا بد وأن يتبعه تطوير للمضمون · بل أن ايريس ميردوخ كانت تتطرف في بعض الأحيان الى رفض الشكل الروائي التقليدي كلية · وهذا يبدو واضحا في رواية «تحت الشبكة» التي تتخذ مضمونها من مغامرات الشطار، الا أنها لا يمكن أن تنتمي الى هذا النوع من الروايات · فالحبكة لا تعتمد على المغامرات التقليدية التي يقوم بها الشاطر ، فليس هناك سلسلة تنظم عقدها وتصوره تجاه العقدة ثم الخاتمة · بل ينهض بناء الرواية على المواقف المتناثرة والتي تبدو لأول وهلة بدون رابط بينها ·، ولا نعثر على أي أثر لنقاط التحول ، والمشاكل والأزمات والحلول والصدف ، والأحداث المثيرة ، والتجارب التي تكشف نفسية البطل وما يدور في وجدانه · ففي الرواية فقط يمر البطل بأحداث متتابعة على أمل أن يحقق هدفا غامضا لا يدرك هو نفسه كنهه · وكل ما يملكه الشاطر في هذه الرواية كلب · ولذلك تختفي الخيول والمطاردات التي اشتهرت بها روايات الشطار التقليدية ·

وفي الرواية نفسها يوجه جيك الكلام الى هوجو فيؤكد أن المفاهيم النظرية التي ترتفع عن الواقع ليست سوى هروب الجبان من الحياة · فالانسان لا يحكمه سوى الموقف الذي يعيش فيه بكل كيانه والكلام نفسه عبارة عن تبسيط لحقائق الحياة وتزييفها · وعلى الانسان الصادق مع نفسه ومع الآخرين أن يتوقف عن الكلام كلية ، لأن وجوده لن يتحقق الا من خلال العمل والعمل

وحده ، وبذلك تخدع ايريس ميردوخ القارئ لأن صناعتها الروائية هى الكلام ، ولو كانت صادقة مع نفسها لتوقفت تماما عن كتابة الرواية ٠

● الهروب من الساحر

وفى رواية « الهروب من الساحر » يبدو أن ايريس ميردوخ تبحث عن حبكة من نوع جديد، لا ترتبط بفلسفتها الشخصية من بعيد أو قريب وهذا المنهج السردى يتيح لها أن تحيط بشخصياتها من كل جانب لأنها ترتفع عنها وتراها من فوق ٠ ولذلك فمن حـق الشخصية أن تنطق بالحكم والأمثال طالما أنها تلائم طبيعتها وتفكيرها ٠ ولكن هذه الحكم والأمثال تتجـاوز النطاق النظرى البحت الى المجال العملى فى الحياة فنجد آنيت مثلا تقول انها تحـاول أن تتعلم فى مدرسة الحياة ٠ بينما تهرب روزا من كل الأفكار والنظريات الى ايطاليا حيث الحركة والدفء والحياة العملية ٠ ومع ذلك لا تسمح ايريس ميردوخ لشخصياتها بالخروج عن طاعتها فلا تترك لها العنان لكى تتعلم فعـلا فى مدرسة الحياة ٠ بل نجد أن كل الأحـداث والمواقف محكومة ومرسومة مقدما طبقا لخطة تفتقد المرونة فى بعض الأحيـان ٠

ولكن ايريس ميردوخ تعتقد أن الروائى مهما منح الحرية لشخصياته فلن يساعده هذا على فهم الحيـاة ، فالحياة بطبيعتها غير قابلة للشرح والتحليل ومن حق

الروائى أن يتحكم فى البناء الدرامى لروايته طالما أن هذا التحكم يتمشى مع خصائص المضمون . وتعتقد ايريس ميردوخ على ألا تنتهى خطوطها الروائية نهاية معقولة . بل ان معظم نهايات الخطوط عندهـــا تستعصى على الشرح والتفسير شأنها فى ذلك شأن الحياة نفسها فهناك أحداث ومواقف وشخصيات غامضة مثل الأخوة البولنديون ، وسمكة ميسكا فوكس ، وتدمير حائط حديقة رينبورو فى رواية « الهروب من الساحر » . وربما تكون لهذه الظواهر دلالات رمزية ، ولكن الواضح أن هدف ايريس ميردوخ بلورة غموض الحياة من خلال مواقف غامضة لعلها تساعد الانسان على الوصول الى أقرب نقطة يستطيع منها أن يطل على الحياة من خلال رؤية صـادقة بقدر الامكان . ولكن الانسان لن يصل الى رؤية شاملة تفسر له غموض الكون ككل . فالسحر يشكل جزءا كبيرا من هذا الكون الساحر اللا نهائى أشمل وأعمق وأوسع من ادراك عقل الانسان المحدود الذى يصر على فك كل الرموز السحرية .

● قلعة من الرمال

وعندما صدرت رواية « قلعة من الرمال » رحبت بها جمهرة القراء على أســاس أن ايريس ميردوخ قد أصبحت واقعية . ولكن النقاد قالوا أن من الأصـــوب أن نقول أنها أصبحت أكثر تقليدية . فالعــالم الذى نراه فى « قلعة من الرمال » لا يضيف شيئا جديدا الى

الحياة اليوميه المعاشه التى عالجتهـــا ايريس ميردوخ فى رواياتها السابقة . هذا باستثناء ذلك الرجل الغامض الذى يشبه الغجر ويظهر من حين لآخر معلنا عن كارثة سـوف تقع . ولكن الرواية ـ بصفة عامة ـ تقليدية الى حد كبـير وكان معظم ثناء النقاد منصبا على أن ايريس ميردوخ كروائية تدرك جيدا أبعـــاد حرفتها وأسرارها ، وتبتعد كثيرا عن العشوائية التى قد تصيب البناء الدرامى بالتغرات أو النتوءات على حد سواء . فمثلا اذا كان سقوط عربة رين كارتر فى النهر ترمز الى القـــوانين الميكانيكية التى تحكم العالم المادى ـ كما هو الحال فى معظم روايـات ايريس ميردوخ ـ وهى القوانين التى لا تعبأ بآمال الانسان وآلامه ، فان هـــذا الحـــدث الدرامى والميكانيكى يرمز أيضـــا الى الكارثة العاطفيـــة غـير المتوقعة التى سقطت على زوجها مور . فعندما تصل الحياة الى نقطة التوازن، فلا أمل البتة فى الرجوع الى الخلف . فالانســـان دائما يبدأ ولكنه لا يعرف أبدا كيف ينتهى . وكما تقـــول احدى شخصيات رواية « الجرس » : « ان أفعالنا مثـــل السفن التى نراها كيف تبدأ فى الابحار ، ولكننا لانعرف متى وبأية حمولة سوف تصل الى بر الأمان » .

ولعل المضمون الأساسى فى معظم روايات ايريس ميردوخ يدور حول الخداع ، سواء خداع الانســان لنفسه أو للآخرين . والاهتمام الدرامى بهذا المضمون هو الذى منح روايتى « قلعة من الرمال » و « الجرس » وحـــدة

عضوية تمثلت فى الشكل الفنى والمتناسق والجميل .
فالانسان لا شك حر الى حد ما ، ولكنه يختلف عن الآخرين طبقا للدرجة التى يستغل فيها هذه الحرية النسبية . فمثلا يخدع مور زوجته رين ، ويظن بهذا أنه يستغل الحرية الممنوحة له . ولكنه فى الوقت ذاته يخدع نفسه لأنه لا يستمتع بهذه الخيانة الزوجية خوفا على مستقبله السياسى من أن تصل رائحة هذه الخيانة الى أعدائه السياسيين . ولذلك فهو يحرم نفسه تلقائيا من المتعة التى ينشدها . ونفس المضمون نجده فى رواية « الجرس » عندما تقرر دورا أن تستخدم حريتها فى أن تهجر بول ، ولم تكن تدرك أنها فى ممارسة مثل هذا النوع من الحرية تخدع نفسها فى المقام الأول .

وعنصر الاثارة التقليدى ينبع أيضا من الخداع الذى تمارسه كل شخصية تجاه الأخرى . فالقارىء يتوقع فى شوق كيف يكون تصرف الشخصية الأخرى عندما تكتشف الخداع وهكذا . والجانب الأخلاقى يتمثل فى صراع الانسان بين شقى الرحى المتمثلين فى المثل التى تعارف عليها المجتمع وبين التجربة الشخصية التى يمر بها ، ومدى التوافق بين هذين الشقين المتصارعين ، والى أى حد يستطيع الانسان أن يرفض خوض غمار الحياة دون أن يعرفها ، وكيف يستطيع الانسان أن يعرف حدوده قبل أن يؤمن بمبادىء أخلاقية عامة قد يعجز عن تطبيقها شخصيا . والذين يهربون

من الحياة على أساس أنها لا تستحق الاهتمام بها ، سيصابون بخيبة أمل . ورواية « الجرس » عبارة عن بانوراما عريضة لاستعراض كل جوانب وأبعاد خيبة الأمل التى تتربص بكل الهاربين . وتصر ايريس ميردوخ على تتبع هذا الخط فى الرواية لدرجة أن مجرى الأحداث يتدفق فى يسر وسهولة كنهر يشق مجراه فى قوة وحيوية .

● البناء الدرامى

واذا حاولنا تحليل البناء الدرامى بالمقارنة بين روايتى « الجرس » « وقلعة من الرمال » سنجد أن الرواية الأولى تمتاز بوحدة الموضوع ، وتمكن الروائية من المعانى وظلالها ، من المواقف وآثارها ، من الألفاظ ودلالاتها بحيث لم يخنها التعبير فى أى موضع من مواضيع السرد . حتى تحليل الشخصيات لم يخرج عن نطاق فن الرواية الى مجال علم النفس برغم اعتماده الكبير عليه . فالبناء يخضع كل عناصره من خلال وظائفها الفنية دون أى نوع من الزخارف . أما البناء فى « قلعة من الرمال » فلا يصل الى هذا المستوى من المرونة الدرامية فى التعبير والتجسيد .

أما انجاز ايريس ميردوخ فى رواية « الرأس المقصومة » فيتمثل الى حد كبير فى الشكل الفنى . فالخلفية الاجتماعية تكاد تختفى تماما مثلما نجد فى

الروايات الرومانسية التى لا تحتاج فيها الشخصيات الى مال لأن حالتها المادية غالبا ما تكون ميسرة ، وتصبح همومها عاطفية شخصية من الطراز الأول • ولكن ايريس ميردوخ لا تركز أيضا على الشخصيات لأن الجو العام للرواية مشبع بالضباب الذى يغلف كل تصرفاتها • وهكذا عادت أيريس ميردوخ الى ايمانها القديم الذى يؤكد أن الحياة أصعب من أن تفسر ، وأن كل ما يملكه الانسان فى هذه الحياة ، هو تلك النظرة الضبابية التى لن تشبع حب استطلاعه فى يوم من الأيام • حتى العلاقات الجنسية التى كانت تعد الأساس الصلب الوحيد للتعامل بين الشخصيات فى الروايات السابقة، أصبحت هى الأخرى غائمة وغامضة لدرجة أن الانسان يحس بها ولكنه لا يجد لها تفسيرا معقولا •

● ثراء التجربة الروائية

ومما يدل على ثراء التجربة الروائية عند ايريس ميردوخ أنها تركت الكوميديا فى « الوردة غير الرسمية » الى الرعب فى الرواية التالية « وحيد القرن » • فالروائى المتمكن يستطيع أن يعالج دراميا أى مضمون ، مهما اختلف فى نوعيته عن المضمون الذى عالجه من قبل • فالرواية تصور امرأة شابة بريئة وقعت ضحية الصراع بين مفهومين مفهوم أن العالم لا يضمر سوى الشر للانسان فى كل خطوة يخطوها ، ولن يستطيع الانسان

أن يتجنب الشر اذ أنه عاجز عن ادراكه وفهمه . بينما المفهوم الآخر يتمثل في رجل متوسط العمر يصر على تجاهل هذه الحقيقة ويؤكد للبطلة أن خير وسيلة لمواجهة الحياة هي في الهروب منها . والجنس خير وسيلة ممتعة لمثل هذا الهروب . ولكن يظل الجنس لمحة سريعة ومؤقتة يعقبها عودة الواقع الرهيب الذي لا يرحم الهاربين . ولذلك تنتهي حياة بعض شخصيات ايريس ميردوخ بالانتحار الذي يعد بمثابة هروب من نوع أبدي. ولكن الانتحار ليس حلا ، بل انه علامة استفهام كبرى تزيد الأمور تعقيدا بالنسبة للأحياء على وجه هذه الأرض الغامضة المعقدة'.

وبرغم أن روايات ايريس ميردوخ لا تحاول تقديم حلول جاهزة ، أو حلول على الاطلاق ، فانها تؤكد الارادة الانسانية في البحث عن معنى معقول لهذا الوجود الذي يكبلها من كل جانب . ولعل أكبر انجاز فني وفكري لايريس ميردوخ يتمثل في بلورة علامة الاستفهام الازلية والأبدية التي تولد مع كل طفل جديد يأتي الى هذا العالم والتي لا تموت مع رحيل أي انسان عن هذه الدنيا فعندما يدرك الانسان حدود علامة الاستفهام الكبرى هذه ، قد يمكنه أن يتعرف على حدود وجوده وامكانياته الفعلية ، وبهذا لا تطيش ضرباته ولا تتحول حياته الى كيان لا معنى ولا هدف له . صحيح أن هذاالمعنى سيكون نسبيا الى حد كبير ، ولكنه خير من اللامعنى

المطلق · ويكفي الانسان شرف المحاولة فى البحث عن المعنى حتى ولو انتهت رحله بحتة الى لاشيء · فالبحث فى حد ذاته قيمة لا يستهان بهـا · ولعله القيمة الوحيدة فى حياتنا التى تفرق بين ما هو انسان وما هـو غير ذلك ·

ولذلك لا ينتهى الصراع الدرامى فى روايات أيريس ميردوخ الى الخاتمة التقليدية التى ترجح كفة أحد طرفيـه على الآخر ، وانما ينتهى الطرفان ، أو ربما لا ينتهيـان الى شيء على الاطلاق ، بل يدخلان فى غابة كثيفة من الرموز الغامضة أو الغموض الذى لا يرمز الى أى معنى أو دلالة ومع كل هذا يتحتم على الانسان أن يواجه حقائق الحياة أو حتى خداعها ، ولا يهم اذا نجح أو فشل · ولكن المهم أن يحاول ، وفى هذه المحاولة تكمن حياته كلها · فهذا هو المجال الوحيد الذى ترك له فى هذا الكون لكى يمارس ارادته الانسانية المحدودة ·

فريدريش دورنيمات
(١٩٢١ - ....)

فريدريش دورينمــات أديب ســـويسرى له نشاط متعدد فى كتابة المسرحية والرواية والقصة القصيرة والمقالة ولد فى كونولفينجن ابنا لكاهن بروتستنتى ودرس الفلسفة والدين فى صباه وشبابه المبكر فى برن وزيورخ، ولكنه رفض فكرة الالتحاق بسلك الكهنوت ، وفضل أن يشق طريقــه ككــاتب وأديب • وهــو من الأدباء السويسريين الذين يتكلمون الالمانيـــة ويكتبون بها • ويؤمن أن السخرية جزء حيوى من البناء الدرامى لمسرحياته ورواياته ، لأنها الأداة الحاسمة التى تحرك الجمهور الذى ربمــا تعود على الجمود والبلادة • ولذلك فهو يقــلل قدر امكانه من العناصر المثالية والغنائيـــة فى

مسرحه لأن الجمهور تعود أن يجد فيها مهربا من مشكلاته اليومية . فالمسرح ليس مهربا ولكنه مواجهة صريحة وحاسمة لقضايا الانسان المعاصر . أى أنه يتحتم على المسرح المعاصر أن يتحول الى مسرح شعبى لا يحترم المجتمع بعض الشيء ، بل ويجب أن يهاجم ويفضح تقاليده الجامدة التى تحولت الى قيود تحد من انطلاقه وتطوره . فالمسرحية التى لا تفضح ولاتستخدم أسلحة السخرية ، لن يكتب لها الدخول فى تاريخ المسرح العالمى . وهذا يوضح أن دورينمات يمتلك نظرة محددة وواضحة الى وظيفة الأدب ، وان كان قد نفى فى كتاب « قضايا مسرحية » انه صاحب نظرية ما .

ومع ضرورة ايمان دورينمات بالوظيفة الاجتماعية للمسرح ، الا أنه لا يكره شيئا بقدر ما يكره المسرحيات التعليمية ، فالمسرح فى نظره شيء آخر تماما انه فن قبل أى شيء آخر . واذا فقد هذه الصفة فانه يفقد السبب فى وجوده أساسا . وهو يعرف المسرح بأسلوب مبسط فيقول اننا اذا رأينا شخصين يتناولان قدحين من القهوة، فليس هذا من المسرح في شيء ، ولكنه قد يصير موقفا مسرحيا ، لو اننا عرفنا أن فى قدحيهما سما . والمشكلة بالنسبة للكاتب المسرحى ليست فقط فى كيفية نقل هذا الموقف الى الجمهور ، لأن مشكلة المسرح ليست فى مشكلة

القول والتوصيل فقط ، ولكنها مشكلة رؤيا أيضا . فعندما أراد دورينمات أن يصـور مدينـة صـغيرة خربة فى مسرحيته « زيارة السيدة العجوز » ، وضع على المسرح محطة لا تقف عندها القطارات ، وبين مدى ثراء العجـوز بأن جعلهـا تتنقل على كرسى يحمله قطـاع طـرق من أصحاب الملايين الذين استطاعت أن تشتريهم بأموالهـا الطائلة .

ويعترف دورينمـات بوجود عنصر عبثى فى مسرحياته ورواياته ، فغالبا ما نجد أنفسنا عند تـلك النقطة التى يتحطم فيها كل من المنطق والواقع كاشفين فجأة عن موقف غريب وغـير مألوف يجبر العقل على أن يتخلى عن مقاييسه المنطقية ولكنه لا يستمرىء العمليـة مثل أونيسكو أو بيكيت فسرعـان ما يعود العقل فى مسرحياته الى فرض معاييره المألوفة حتى تعود الأمور الى نصابها ولكن بشرط أن يرى المتفرج الحياة فى ضـوء جديد ، صـحيح انه ضوء النهار العـادى ولكنه ضـوء كاف للكشف عن أسـباب متـاعب البشرية ويعتقـد دورينمات أن مسرحه هو مسرح الأمل الذى لا مبرر له ، أو الأمل الذى لا يقهر ، أو الأمل الذى لا يتحقق . ولعل روعة الانسان تكمن فى سعيه الدائم والدءوب الى تحقيق الأمل ، ولكن لا يهم اذا تحقق الأمل أو لم يتحقق . فالعبرة هى فى سعى الانسان وكفى . فهو بهذا السعى يحقق انسانيته ونشدانه للكمال . فالحقيقة عبـارة

عن نسيج زاخر بالثقوب التى تفغر أفواهها لابتلاع كل من يحاول الاقتراب بهدف ادراكها ، واليقين الكامل محاولة عبثية لن تتحقق • وبرهان كل شىء غير ممكن ، ولكن الأمل فى ادراك الحقيقة يوما ـ هذا الأمل فى حد ذاته ـ متعة لا تعادلها متعة أخرى فى الوجود •

● المضمون التاريخى

بدأ دورينمات حياته الأدبية بمسرحيات تاريخية يغلب عليها طابع الباروك ، ذلك الأسلوب الذى عرف فى الفن التشكيلى والمعمارى بصفة خاصة ، بالأبهة والعظمة والألوان الزاهية والأشكال المركبة المنسقة • وتطلق كلمة الباروك على الحقبة الفنية من نهاية القرن السادس عشر وحتى بداية القرن الثامن عشر • ويتميز أدب الباروك برؤيته للانسان فى صراع الأضداد بين الموت والحياة ، بين الفناء والخلود ، كما يسرف فى استخدام الصور البراقة والأساليب العاطفية • وهذه الخصائص نجدها واضحة فى مسرحيتى دورينمات « المكتوب » عام ١٩٤٦ و « الأعمى » عام ١٩٤٧ • وهما مسرحيتان تجسدان مضامين دينية ، وتعالجان مشكلة الايمان والعدالة الالهية • وواضح أن دورينمات تأثر فيهما الى حد كبير بدراسته فى الفلسفة والدين ، تلك الدراسة التى تلقاها في صدر شبابه استعدادا للالتحاق بسلك الكهنوت ، ولكنه فضل عليها الاشتغال بالأدب •

في هاتين المسرحيتين يتخذ دورينمات من قضايا الايمان والعدالة الالهية اسقاطات درامية على الخلفية التاريخية لحروب الاصلاح الديني في القرن السادس عشر ، وعلى حرب الثلاثين عاما بين الكاثوليك والبروتستانت في أوروبا بين عام ١٦١٨ وعام ١٦٤٨ . ولكن المسرحيتين لم تعتمدا على المضمون التاريخي فقط ، بل كانتا من المعاصرة بحيث تناولتا تاريخيا وانسانيا وذاتيا تجربة الحرب العالمية الثانية والفوضى التي حلت بالعالم كنتيجة مأسوية لهما . وفي هاتين المسرحيتين يغلب الاسلوب التعبيري البلاغي المتدفق نتيجة للتأثير الذي مارسته مسرحيات وأشعار الأديب الفرنسي بول كلوديل على دورينمات .

أما مسرحية دورينمات التالية « رومولوس العظيم » فتبدو لأول وهلة وكأنها كوميديا هزلية لا تحمل في طياتها سوى الاستخفاف الواضح . بل ان دورينمات نفسه يصفها بأنها كوميديا تاريخية ليس لها أساس تاريخي . ولكن اذا تفحصنا المسرحية بأسلوب موضوعي سنجد أنه على الرغم من الاستخفاف البادي على شخصية الامبراطور ، الا أنه في داخله شخص جاد جدا يحمل على كاهله آلام امبراطورية على وشك الاندثار ، وهي الامبراطورية الرومانية الشرقية . وبعد دراسة طويلة لأسباب الموت الزاحف على امبراطوريته ، اتخذ الامبراطور قرارا نهائيا يدل على اصراره على أن يكون الامبراطور

الأخير لتلك الدولة ، كان القرار هو انه يتحتم على الامبراطورية أن تموت وتندثر . ولم يكن هذا مجرد قرار امبراطورى ، بل كان تقريرا واقرارا بحقيقة مؤكدة . وبمنتهى الجرأة أعلن الامبراطور قراره في اللحظة الأولى لحكمه الذى استغرق عشرين عاما : ان تلك الامبراطورية يجب أن تموت وأن موتها لن يكون الا على يديه شخصيا . فاذا كانت الامبراطورية قد منحت هبة الحياة ولكنها فرطت فيها بمنتهى البساطة ، فليس من حقها أن تستمر فى الاحتفاظ بها .

تجسد مسرحية « رومولوس العظيم » سلوك آخر قياصرة الرومان بكل ما يملكه من فطنة وذكاء وعدم رضوخ لمنطق القوة التقليدى ، فهذا القيصر يتصرف دون بطولة ، ويعقد اتفاقا وديا مع الفاتح الجرمانى ، حتى يجنب شعبه ويلات الهلاك التام .. ولذلك فرومولوس بطل حقيقى ولكنه بلا بطولة بالمفهوم التقليدى للكلمة . فهو ينسحب من المسرح السياسى الى الريف ، ويعتزل السلطة وصراعاتها ، ويشغل نفسه بتربية الدواجن . ويعلق دورينمات فى أحد هوامش المسرحية : « هذا السلوك بمثابة قدوة طيبة يقتضى الاحتذاء بها أحيانا . » أى أن دورينمات قدم رومولوس كمثال يغرى الجمهور على الاحتذاء به فى بعض الأحيان ، وهذا معناه أن دورينمات يهدف الى تعليم جمهوره برغم اصراره على انكار أى عنصر تعليمى فى مسرحياته .

هذا من ناحية المضمون ، أما من جهة الشكل فقد وجد دورينمات فى « رومولوس العظيم » شكله المسرحى المتميز والخاص . ويتمثل هذا الشكل فى الكوميديا التى تتخللها العناصر العبثية الساخرة التى قد تتطرف الى استخدام ألاعيب الكباريه وحيله ، وفى الوقت نفسه تعالج مضامين معاصرة فى أشكال أو نماذج تاريخية أو أسطورة أو غيرها من ابتكار المؤلف وصياغته كذلك استبدل دورينمات أساليب البلاغة التعبيرية المتدفقة التى اتسمت بها مسرحياته الأولى : « المكتوب » و «الأعمى» بالحوار الساخر الحاد المقتضب . ولذلك يقول دورينمات فى تعليماته الى الممثلين والمخرجين الذين يتصدون لانتاج مسرحيته :

« انها كوميديا صعبة ، وصعوبتها هى فى ظاهرها الذى يبدو سهلا . ولنا أن نتساءل عما سيقوله عنها المتخصص فى الأدب الحديث ؟! . سيقول ان أسلوبها جاد ، وانها نوع من الكوميديا الهازلة ، وسيحاول وضعها فى مكان ما بين أدب الهزل وبين أدب برنارد شو . ولكن هذا الحكم على مسرحية « رومولوس العظيم » يعد فى منتهى القسوة . فهذا الرجل ظل يمثل دور الأبله عشرين عاما ، والعالم من حوله لم يستطع ادراك وجود أى منهج أو خطة وراء هذا السلوك الغريب . »

ويعتقد دورينمات أن عظمة رومولوس الحقيقية تكمن فى أنه يستطيع أن ينفذ الى ما وراء الوجه الظاهرى للحقيقة ، بحيث يرى المشاعر الانسانية التى تتدفق فى الشخصيات المحيطه به بصرف النظر عن الاقنعة التى تحاول وضعها على وجوهها ولذلك يرى دورينمات انه اذا لم يكتشف الممثل كل هذه المشاعر الانسانية التى تتدفق من داخل كل شخصية من هذه الشخصيات فانه لن يقدر على القيام بدور أية واحدة منها • وهذا لا ينطبق فقط على مسرحية « رومولوس العظيم » وانما على كل مسرحيات دورينمات دون استثناء • أما الصعوبة التى تواجه الممثل الذى يقوم بدور رومولوس ، فانها تكمن فى عدم سماحه للجمهور بأن يتجاوب معه بسرعة • وهنا يتضح تأثير بريشت الملحمى على دورينمات الذى يعترف أن هذا مجرد كلام يقال فقط ، وان تحقيقه غير ممكن ان لم يكن مستحيلا ، ولكن يجب أن يضعه الممثل فى ذهنه على الأقل كمجرد اجراء تكتيكى فقط •

● محاكمة العالم

واذا كان رومولوس يحاكم العالم كله فى الفصل الثالث ، فان العالم كله يحاكمه ويحكم عليه فى الفصل الرابع • هنا يتجسد الصراع الحى بين الانسان والمجتمع المحيط به ، وهو صراع يحمل فى طياته تاريخ الانسان كله • ونظرا لحساسية هذا المضمون وجديته البالغة فان

دورينمات يعلق على الخصائص التى يتحتم وجودهـا فى الممثل الذى يقوم ببطولة هذه المسرحية ، فيقول :

« لا شك أنه رجل ذكى ، انسان مطمئن ومتواضع ولكنه انسان يتصرف فى حياته بمنتهى الثبات والثقـة ، وبمنتهى عدم مراعاة الآخرين • وهو لا يتردد فى أن يطلب من الآخرين أن يعملوا من أجل نفس الهدف الذى يتجـه اليه برغم ما يبدو عليه من غرابة وشذوذ • وهو لا شك انسان خطر ، لأنه مصـمم على الموت الذى لا يهابه • والانسان الذى لا يخاف الموت ، لا يمكن أن يرعبه أى شئ آخر • بل أنه يصـير مرعبا بالنسبة للآخرين • والعجيب أن هذا الرعب الذى تنطوى عليه هذه الشخصية ، يصدر من امبراطور يهوى تربية الدجاج • ولكن حقيقته الرهيبة تؤكد لنا أنه يقوم بدور القاضى الذى يحاكم العالم » •

ومأساة هذا الرجل تبدو فى الأسلوب الهزلى الذى يبدو به فبدلا من أن يتحول الى بطل تراجيدى بالمفهـوم التقليدى لهذه الكلمة ، ويضحى فعلا بحياته ، نجـده يطلب لنفسه الاحالة الى المعاش ولكن هذا القرار فقط هو ما يجعله انسانا عظيما يملك من الحكمة ، وعمق البصيرة وبعد النظر ، وحسن الادراك ما يجعله يتقبل هذا المصير بهذه البساطة • وهذا ان دل على شئ فانه يدل على امتلاء نفسه من الداخل ، وهذا الامتلاء دليل واضح على عـدم الاقتناع بكل المظاهر الزائفة لهذا العالم •

اذن فرومولوس رجل شجاع لأنه عرف الحقيقة ، ولأنه أصر على تحقيق ما يؤمن به • وهذا تأكيد درامى لقدرة الانسان على السعى وراء الأمل مهما بدا بعيدا ومستحيلا • فوسط كل هذا الضباب والعبث والضياع نجد انسانا شجاعا لأنه أصر على أن يحول ما يؤمن به الى حقيقة واقعة مهما كانت النتائج المترتبة على ذلك • فهو لا يؤمن بالامجاد الزائفة التى يربطها الناس بالمعارك والحروب ، لأنه رجل سلام ولا يحب الحرب ، ولا يعتقد أنها ضرورة ملحة من أجل امبراطورية منهارة متعفنة ، كل شىء فيها يموت ويندثر ، فلن يحدث شىء على الاطلاق اذا ماتت الامبراطورية وعاش أبناؤها •

● هبط الملاك فى بابل

فى عام ١٩٥٣ كتب دورينمات مسرحيته التالية « هبط الملاك فى بابل » التى نقابل فيها شحاذا ، رفض أن يلتحق بأية وظيفة أخرى برغم قرار الدولة التى يعيش فيها بالقضاء التام على التسول • ولكن الشحاذ لا يتحرك قيد أنملة عن قراره بامتهان التسول ، ومعنى هذا أنه يتحدى الدولة كلها وعلى رأسها الملك البابلى نبوخذ نصر الذى عاش فى عصره • وكلما أصر الملك على أن يقضى على التسول ، أصر الشحاذ على أن يقف فى وجه تنفيذ الملك لقراره • أى أنه يقول ويعلن أن هذا الملك ليس بملك على الاطلاق بدليل أنه يعجز عن تنفيذ القرارات التى

يصدرها ، وبدليل أن هناك من رعاياه من يعيش خارج منطقة نفوذه داخل وطنه . ولكن الملك لم ييأس فأرسل لهذا الشحاذ أناسا كثيرين ، ولكنهم عادوا كما ذهبوا . ولم يجد الملك بدا من أن يرتدى هو نفسه ملابس التسول ويذهب ليقنعه بنفس منطقه ولكن الملك فشل هو الآخر فى اقناع الشحاذ بالتخلى عن اصراره العجيب .

ويصل التحدى قمته عندما يدخل الملك فى مسابقة مع الشحاذ على أيهما أقدر على اجادة فنون التسول . وتسفر النتيجة بالطبع عن انتصار الشحاذ الحقيقى على الشحاذ الملك . وذلك هو الانتصار الثانى للشحاذ بعد أن نجح فى أن يرفض قرار الملك بالقضاء على التسول ومن خلال هذه الحدوتة يريد دورينمات أن يقول ان الانسان المؤمن بهدفه مهما كان هذا الهدف تافها ــ فانه يستطيع أن يقهر كل مظاهر السطوة والسلطة حتى اذا تمثلت فى الملك نفسه . فالايمان الذى لا يتزعزع هو السلاح الوحيد الذى يمكن أن يقهر كل القوى العاتية والمعادية له . ولا توجد فى الوجود مهنة أحقر من التسول ومع ذلك نجح الشحاذ فى اثبات وجوده لايمانه العميق بها فى مواجهة الملك نفسه .

ولكن قد يتساءل القارىء : ما علاقة كل هذا بالملاك الذى هبط فى بابل ؟! فى هذه المسرحية نجد فتاة بعثت بها السماء مع أحد الملائكة لتكون هدية لأفقر انسان

على وجه هذه الأرض • فالملاك يهبط فى نفس اللحظة التى تجرى فيها المباراة بين الشحاذ والملك ، وأمام الملاك يظهر الملك وهو أعجز الشحاذين عن كسب القوت ، فتعطف الفتاة عليه لعجزه وتكرس نفسها من أجله • ولكنها سرعان ما تكتشف أن الشحاذ العاجز الفاشل هو الملك نفسه ، فلا تصدق عينيها لأنها أحبت الشحاذ ولم تحب الملك • فتطلب منه أن يهجر العرش وأن يعود الى التسول فى الشوارع معها • وبالطبع يرفض الملك أن يحترف التسول ، بينما ترفض الفتاة أن تكون ملكة • ويحاول الملك اقناعها وعندما يعجز يدفع رجال الدين الى تحويلها عن فكرتها المسيطرة عليها ، ولكنهم يفشلون فى مهمتهم أيضاً ، لأن الفتاة أحبت شحاذا ولا ترغب فى الزواج من ملك • ومن الطبيعى أن يرفض الملك التنازل عن عرشه من أجلها •

وتتحول الفتاة الغريبة الى قضية بابل كلها ، فيعرض عليها أثرياؤها وشعراؤها وتجارها الزواج ، ولكنها تصر على الرفض • ويحاول الملك من جهته أن يطلب منهم التنازل عن ثرواتهم وممتلكاتهم من أجلها ، لأنها أحبت شحاذا وقلبها لا يقبل أن يعيش الا مع شحاذ ، ولكن أهل بابل رفضوا جميعا التنازل عن أى شىء يمتلكونه وكذلك رفضت الفتاة • وأمام اصرار الفتاة لم يجد الملك والشعب بدا من طرد الفتاة خارج حدود المملكة ، أى رفض الهدية التى أرسلتها السماء • وبالفعل تخرج الفتاة من بابل التى

رفضتها فرفضتها • تماما كما رفض رومولوس الامبراطورية فرضته الامبراطورية بدورها • كان مجرد وجود هذه الفتاة فى بابل معناه اعلان مستمر لفساد القيم التى يعتنقها أهل بابل جميعا ابتداء من الملك وحتى أصغر المواطنين شأنا كانوا جميعا أشد حرصا على ممتلكاتهم المادية من احترامهم للقيم الروحية التى تربط السماء بالأرض ، ولذلك كان من المنطقى أن يرفض أهل بابل هدية السماء ممثلة فى هذه الفتاة التى جاءت لكى تقلب حياتهم المادية رأسا على عقب • وليس هذا بالأمر اليسير على الانسان الذى استعبدته المادة بكل قيودها الرهيبة •

● الشكل الدرامى المتكامل

ويتجنب دورينمات فى مسرحياته المقومات الملحمية لمسرح بريشت ، مثل انفصال الممثلين عاطفيا وفكريا عن أدوارهم أثناء الأداء ، وتوجيه الحديث مباشرة الى الجمهور ، واستخدام الراوى ، والنظرة النقدية العقائدية التى تغلف المسرحية ككل • ويميل دورينمات بصفة عامة الى الشكل الدرامى المتكامل مع الاحتفاظ بالوحدات الأرسطية : وحدة المكان ووحدة الحدث كما نجد فى مسرحية « زيارة السيدة العجوز » ١٩٥٥ ، ومسرحية «علماء الطبيعة» ١٩٦١ ومسرحية « الشهاب » ١٩٦٤ أكثر من ميله الى الشكل الدرامى المفتوح والذى يحتوى على الغناء كما وجدنا من قبل فى مسرحية « هبط الملاك فى بابل » • بل ان دورينمات فى الكوميديا

لا ينسى الشكل الهندسى المتناسق والمنطقى كما نجد فى « روموليوس العظيم » التى يحكمها التناسب الدقيق بين المواقف والشخصيات ، ومع ذلك لا تطغى الجدية والصرامة الهندسية على انطلاقات الكوميديا والضحك .

ومن تأثيرات بريشت على دورينمات أنه عالج أيضا مشكلة افساد وتحريف النظام العام وأخلاقياته . على أنه يستعير من بريشت الخصائص الاجتماعية النقدية ،ولايتفق معه فى ايمانه الثورى العقائدى ، ويستبدل بنمط نموذج الصراع الطبقى نمط الجهاز الاجتماعى الآلى المجهول ، الذى يفسد النظام والأخلاق العامة ، ويدفع بالأفراد الى سلوك انفصامى أو شيزوفرينى ، يجمع بين النفاق الاجتماعى وبين السلوك التجارى واللا أخلاقى . بهذه الخصائص يبرر دورينمات ابتعاده عن التراجيديا التاريخية واتجاهه الى صيغة التقليد الهزلى اللاذع ، والى الكوميديا ذات الملامح الساخرة والعبثية . ولذلك يقول دورينمات :

« العالم المعاصر ، كما يبدو لنا ، يصعب فهمه من خلال الدراما التاريخية بمفهوم الشاعر فردريش شيللر ، وذلك لسبب واضح ، اذ أننا لا نجد أبطالا مأساويين ، وإنما مآس فقط ، مآس ينظمها جزارون عالميون ، وتنفذها آلاتهم الطاحنة ، فالدولة الحديثة اليوم قد أصبحت غامضة ، لا يمكن التغلغل الى بنائها الداخلى ، وهى بيروقراطية وليست لها شخصية مميزة . وهذا لا ينطبق فقط على شكل الدولة فى موسكو وواشنطن ، بل يوجد أيضا فى برن .

فالممثلون الحقيقيون للدولة لا وجــود لهم ، والأبطـــال المأساويون لا أسماء لهم • فنحن نستطيع أن نصور العــالم المعاصر من خلال محتال صغير أو واحد من كتبة الدواوين الحكوميين ، أو رجل من رجال الشرطة ، بصورة أفضـــل من تصويره من خلال أحد كبار موظفي الدولة أو مستشاري الحكومة • فالفن لا يتغلغل الى أبعد من الضحايا ، بينمــا لا يكاد يتغلغل الى الانسان كانسان ، أما أصحاب السلطة والجاه فلا يصل اليهم على الاطلاق » •

ويرى دورينمات أن الكيان الروحي للمجتمع قــد انطمست ملامحه وأوشك أن يتلاشى ، ولذلك احتلت الصدفة المكان الذي كان يشغله القدر في المسرحية الاغريقية ، فهي التي تحرك الحدث الذي يتضاءل في كثير من الأحيان الى مجرد مفارقة مضحكة ولذلك يقول دورينمات أن القـــدر قد هجر خشبة المسرح بعيدا عن الأحداث الجارية عليها ، واتخذ مكانه خلف الكواليس ، خارج نطاق الدرامـــا الحقيقية • فعلى السطح تحولت جميع الأشياء الى صدفـــة محضة أو حادث طارىء ، وتســـتوى في ذلك الأزمــات والأمراض • ويعلق الناقد جيرهارد نويمــان أنه كان من المفروض على دورينمات - طبقا لآرائه تلك - أن يتجه الى كتابة المسرحية العبثية ، كما يمثلها أونيسكو ، غير أنـــه يرفض المسرح العبثي ويقـــول ان العبث لا يحتوى على شيء ما !•

وقد أوضح الناقد فالتر هينك كيف يستغني دورينمات

عن التحليل في مسرحياتــه ، وكيف يؤكد الشكل العبثى والهزلى الشاذ للحدث المسرحى • ومن ناحية أخرى يعالج العبث فى مسرحياته الكوميدية معالجة سببية معقولة ، أى أنه لا يــدع العنصر العبثى يتحكم فى التكوين الداخــلى للمسرحية ٠٠ ولكن دورينمات يتحايل للتغلب على هــذا التناقض ، فيستخدم الصدفة كمحرك أولى للحدث الدرامى الرئيسى ، ثم يدع الحدث يتطور تطورا منطقيا مسببــا • كما نجد مثلا فى « زيارة الســـيدة العجوز » حيث تقتحم الصدفة مدينة جولن الصغيرة التى أصابها الفقر والانحطاط فى صورة المليونيرة كلير زخنســيان ، التى تعود كامرأة عجوز الى مدينتها القديمة ، لكى تثــأر لنفسها من عشيقها السابق ، فهى تطلب من أهالى القرية تسليمه اليها ، الا أن محاولة كلير الظاهرية للانتصار للأخلاق – من العاشــــق الخائن – واعادة الأمور الى نصابها ، تؤدى بالتــدريج الى افساد الأخلاق وانحرافها • فهى تعد بالتبرع بمليــــار فرنك للمدينة اذا نفذت ارادتها ، وتنساق المدينـــة الى الاستدانة فى انتظار ملايين كلير ، وفى النهــاية لا تجـد مفرا من تسليم آل العاشـــق الخائن الى كلير • اذن نتائج الصدفة هى نتائج مسببة محكمة بل وحتمية ، فقوانين الرخاء تؤدى الى افساد الأخلاق وانحرافها •

نجد نفس الاتجاه فى مسرحية « فرانك الخـــامس » ١٩٥٨ أو « أوبرا أحد البنوك الخاصة » التى تستوحى بناءها من أوبرا « الثلاث بنسات » لبريشت • هنا أيضا تؤدى اللوائح

التجارية إلى افساد الأخلاق وانحرافها ، فقانون الصدفة هنا ، الذى يطرد اطرادا منطقيا حتميا ، هو قانون اقتصادى ، تسانده الدولة في النهاية وتعضده ، بغض النظر عما قد يغطيه هذا القانون من جرائم .

● مشكلة العدالة فى المجتمع

تنبع مشكلة العدالة عند دورينمات أساسا من المنابع الدينية ، ويمكن وفقا لذلك أن تأتى الصدفة ، التى تحكم الحدث الدرامى ، من معجزة ما فدورينمات يجب أن يتخيل ما قد يحدث على الأرض ، اذا ما هبط على سبيل المثال ملاك الى بابل وأراد أن يرعى الحق هناك . فيبدو الملاك عديم الحيلة بصورة هزلية ازاء التكالب الأرضى على السلطة والثروة ، وينسحب فى النهاية عائدا الى السماء وتاركا كوروبى ، الفتاة التى أتى بها الى الأرض ، فى موقف ليس منه مفر الا عن طريق غير أخلاقى . فالمعجزة السمائية لا طائل منها على الأرض . ونفس المعجزة نجدها فى مسرحية « الشهاب » التى يتناول فيها دورينمات معجزة احياء المسيح لأليعازر فى صورة الدكتور ألبرت شفايتزر . العالم والطبيب والفيلسوف الحائز على جائزة نوبل .

ففى هذا المثال تؤدى المعجزة الأرضية السمائية الى كوارث مبهمة غريبة . فبينما يعجز شفايتزر عن الموت ، تتجمع حوله جثث الأموات والمنتحرين والمصابين بالذبحة الصدرية . لقد كف العالم عن ادخال المعجزة فى حسابه ، ولا يستطيع أن يفعل شيئا الا أن يغطى على فكرة المعجزة بضوضاء جيش الخلاص . فالمعجزة هنا حادث طارىء

فقط ، وليست صدفة افتعلها المؤلف وهذا الحادث الطارىء يؤدى بالضرورة الحتمية الى فوضى شاملة ٠

في مسرحية دورينمات «علماء الطبيعة» تمتزج المعجزة بالصدفة عندما يشترك ثلاثة من العلماء في الخوف من عاقبة علمهم على المجتمع ، فتدفعهم الضرورة الاخلاقية التي يشعرون بها الى الاعتزال في مصحة للأمراض العقلية ، يمثلون فيها دور المجانين ٠ فكما يلبس رومولوس العظيم قناع الخبل ، يتقنع هؤلاء العلماء بقناع الجنون ٠ ولكن الأمر لا يقف عند ذلك الحد ، اذ يفاجأ علماء الطبيعة بصدفة أخرى تدهمهم وهم في هذا الحال ٠ فيكتشفون أن مديرة المصحة العقلية هي في واقع الأمر مصابة بالجنون ٠ وهي بدورها تفسد جنون علماء الطبيعة وتقلبه الى ضده ، وبالتالي تعيدهم الى النتائج الطبيعية لعملهم ، التي تبدو ـ من وجهة نظر دورينمات ـ غير طبيعية ٠ وتكون النتيجة أن تفشل الخطة المحكمة بفعل الصدفة المحضة ٠ ويبرر دورينمات استخدامه الدرامي للصدفة بأن سلوك علماء الذرة في مسرحيته يتصف بالغموض والخبل والجنون ، مما يمنحه مادة خصبة لتقديم مثل هذه الكوميديا المرعبة ٠ التي لا شك في تأثيرها على جمهور المسرح ٠ فالغموض والتعقيد اللذان يعمان النواميس الالهية ٠ والقوانين الاجتماعية ، التي تسير العالم ، هما بالنسبة لدورينمات ذريعة درامية تبرر له ان يمارس شتى أنواع الخيال التي لا تطرأ على الذهن التقليدي ٠ وهذا ما فعله دورينمات في كل مسرحياته ٠

جون أوزبورن
(١٩٢٩ - ٠٠٠٠)

جون أوزبورن من الكتاب المسرحيين الذين بزغ نجمهم فى أواخـــر الخمســـينيات فى بريطانيا بعد أن تنبـــأ النقاد التقليـــديون بتدهور المسرح البريطـــانى لفترة قد تطول بعد وفاة برنارد شـــو فى نوفمبر ١٩٥١ ٠ ولكن جون أوزبورن أحيا الآمال في عودةالمسرح البريطانى الى مكان الصدارة بين المســـارح العالمية المعاصرة،وأثبت أن المسرح البريطانى الذى منح البشرية شكسبير منذ أربعـــة قرون ما زال قادرا على العطاء وان كانت نوعية العطاء قد اختلفت عن ذى قبل ٠ وقد أدرك أوزبورن أبعاد المرحلة الحاسمة الذى لمع فيها فحاول أن يستغلها بقدر الامكان حتى يفسح

نفسه مســـاحة كبيرة على خريطـــة المسرح البريطاني . ولكن استغلاله كان دعائيا أكثر منه فنيا . فقد بدأ بالهجوم على برنارد شو كدكتاتور تحكم في المسرح البريطاني ما يزيد عن نصف قــرن ، وادعى اوزبورن انه جـــاء ليحطم هذا الصنم بتقديم منهج درامي مختلف تماما . ولكن النقاد اكتشفوا أن مسرحــه لم يكن سوى الامتداد الطبيعي لمسرح برنارد شو من ناحية اثارة روح الغضب في جمهــــور المتفرجين لكي ينظروا نظرة جديدة الى المجتمع بهدف تغيير قيمه التي تعوق التطور . وحتى اصطلاح « مدرسة الشــــبان الغاضبين » أو « مسرح الغضب » كان عبــارة عن تحــديد وتقنين للاتجاه الذى أقام عليه برنارد شــو بنــاء مسرحه كله . ومن ثم لم يأت أوزبورن بالجديد الذى توقعه النقاد منه . ولكن يظل انجازه متمثلا فى منح المسرح البريطـــانى دفعة جديدة وقوية كان فى أشد الاحتيـــاج اليها .

ولعل أهمية جون أوزبورن تكمن فى أنه أعـــاد للمسرح روح الجدية والاهتمام الواضـــح بالمشـــكلات اليومية للانسان المعـــاصر ، بعد أن بدأ المسرح فى الخمسينيات فى الاتجاه مرة أخرى الى الانتاج التجـــارى

الذى يعتمد فى صميمه على تقديم التسبلية الرخيصة والاثارة المفتعلة الى جمهوره • ولكن مبالغة أوزبورن فى الاهتمام بهموم الانسان المعاصر ، صبغ مسرحياته بصبغة متشائمة من ذلك النوع الذى ينير فى الانسان روح اليأس والتمزق والاحساس بأن العدم فى انتظار الجميع مهما حدث من انجازات وانتصارات • وهنا يكمن الفارق الأساسى بين جون أوزبورن وبين برنارد شو الذى يمزج نقده الاجتماعى بروح الفكاهة والدعابة التى تؤكد قدرة الانسان على تخطى كل الصعاب مهما تكاثرت واشتدت• والدليل على ذلك تلك الضحكات التى ترن بين جنبات المسرح عندما تعرض مسرحية لشو ، أما أوزبورن فينقل المأساة من شخصياته فوق المسرح الى جمهوره فى القاعة، وتكون النتيجة أن يغادر الجمهور المسرح وقد ازداد يأسا على يأس – ونحن لا نفرض على الكاتب المسرحى أن يتحلى بالتفاؤل رغم أنفه ، ولكن عليه – على الأقل – أن يقود جمهوره الى مشارف الأمل المرتقب ، بدلا من أن يدخله فى طرق مسدودة ومظلمة كما يفعل أوزبورن •

وبرغم كل هذا التشاؤم فقد أحرزت مسرحية جول أوزبورن الأولى « أنظر خلفك فى غضب » تأييدا ضخما سواء فى بريطانيا أو أمريكا • وبهذه المسرحية تمكن أوزبورن من أن يفسح لنفسه مكانا مرموقا فى المسرح العالمى • ولعل أهم ما أثار النقاد والجمهور فى هذه المسرحية واقعيتها اللاذعة الحريفة بحيث أدرك الجميع

أن المسرحيـــة تدل بالتأكيـــد على موهبـــة فذة وجديدة ـ والمسرحية ـ بدون شـــك ـ لها من المزايا الفنيـــة والاضافات الجديدة ما يحمل كثيرا من الدلالات الفكـرية فى الوقت نفسه . وقد احتفل بها النقاد فى أمريكـــا عندما عرضت فى برودواى كانجاز مسرحى فى حد ذاته دون توصية من النقاد الانجليز على المسرحية باعتبارهـا أول مجهود جاد يقوم به الجيل الجديد فى انجلترا . ولعل ابتهاج نقاد نيويورك يرجع الى اكتشافهم أن انجلتـرا ما زالت قادرة على أن تنتج عملا فنيا مليئا بالانفعـــال والاحتجاج بدلا من المسرحية المصطنعة التى تســــمى بالمسرحية المحكمة الصنع ، وبدلا أيضا من أعمال المسرح التجارى التى تهدف أساسا الى التسلية الفجـــة فى مقابل الحصول على أكبر قدر ممكن من نقود المتفرجين .

● **جيل الشبان الغاضبين**

وان كان أوزبورن يصر على أن مسرحه يمثل اتجاها جديدا فى المسرح المعاصر ، فانه لا يملك من الامكانيات الفكرية والفنية ما يدل على اصراره هـــذا . وبرغم أنه استطاع أن يضم الى اتجاهه الغاضب كتابـــا آخرين من أمثال هارولد بنتر وأرنولد ويسكر ، الا أن هذا المسرح الغاضب يشكل فى حقيقته نهاية عصر من عصورالكتابة المسرحية وليس بداية لعصر جديد مختلف . والدليل على ذلك أنه بمرور الوقت تحول المسرح الغاضب الى زقاق

مغلق ومظلم بدلا من أن يكون رؤية للمستقبل والتقدم والآن اذا نظرنا الى المسرح البريطاني بعد الضجة التي أثارتها مسرحيات الغضب منذ خمسة عشر عاما ، سنجد أن المسرح ما زال في مفترق الطرق يبحث عن عصر جديد من الكتابة المسرحية بعد أن خفتت الضجة • ولكنها - على أية حال - كانت ضجة فنية وصحية ولم تكن مجرد زوبعة فى فنجان •

ومضمون مسرحية « أنظر خلفك فى غضب » ينهض على فكرة اليأس الذى أصاب الجيل المعاصر بحيث أصبح لا يملك سوى الذكريات المريرة عن ماض حافل يصور خيانة للمثل العليا • فقد حارب والد البطل الشاب الممتلىء بالحقد والقسوة فى الحرب الاهلية الاسبانية مع الجانب الجمهورى • أما عن الابن - الذى يعمل بائعا فى محل للحلوى فى لندن - فلا يملك سوى النظر الى الماضى فى غضب • فقد كان ماضيا خاويا من كل الدفعات اللازمة لاستمرار الحياة فى قوة وحيوية • ولذلك لا يرى البطل الشاب فى المستقبل سوى الفراغ والخواء والعدم ، وتتحول نقمته الى من حوله فيركل كل الاقرباء والأصدقاء ، وبصفة خاصة زوجته التى طالما عانت بجواره والتى جاءت من طبقة أعلى من طبقته الاجتماعية من أجل تخفيف احساسه بالضياع والجمود والعدم • ولكن ذهبت كل محاولات زوجته أدراج الرياح ، وتحول مجهودها هباء منثورا ، فتضطر الى هجره أخيرا • ومع ذلك لم

تستطع أن تقاوم حنان المرأة داخلها تجاه زوجها ، فتعود اليه لتعتنى به وترعاه • وكانت بهذا السلوك الانسانى تهدف أولا الى شغل الفراغ فى حياتها هى ، ذلك الفراغ الذى خلفه فقدانها لطفلها •

وبرغم مزايا المسرحية المتعددة فكريا وفنيا ، فان « أنظر خلفك فى غضب » ترزح تحت نزعة مؤلفها العدمية التى تغلف كل الموجودات بلون رمادى كئيب • ومن الناحية الفنية الدرامية فان المسرحية تتميز بحوار قوى ومتوتر ونابض بمجموعة من الصراعات المتقطعة • وهذه ميزة تثير الاعجاب دون شك ، ولكن مع كل هذا فان المسرحية كانت غير مقنعة بصورة تبعث على الدهشة • فقد كان احساس الضيق والغضب والاستفزاز يسيطران على الجمهور فى كل عروض المسرحية دون استثناء ، برغم افتتان الجمهور بالانفعال الذى يثيره أوزبورن داخله من خلال قوته الدرامية المعبرة • وكانت النتيجة مغادرة الجمهور للمسرح نافرين منه ، هاجرين له أكثر من أن يغادروه متمهلين وقد تغيرت نظرتهم الى الوجود والأحياء

● بين الواقعية والعلمية

وقد حرص أوزبورن على واقعية المناظر الرثة ، والحبكة التى تبعث على الاشمئزاز ، والحوار اللاذع الحريف والألفاظ ذات التعبير الدقيق • وهذه كلها عناصر كانت ملائمة فى مكانها تماما فى النص • ولكن مبالغة

أوزبورن في الاهتمام بالاضافات الواقعية الى نص المسرحية جعلها تصاب بزوائد ونتوءات أضعفت من حيوية البناء الدرامي ، وأحال بعض المساحات الدرامية فيها الى أراض جرداء قحلاء بدلا من أن تنبض بالخصوبة الفنية والفكرية • لقد مضى زمن طويل حين كان من الممكن ربط الفن الواقعي بموقف ايجابي مثمر بدلا من سلبيات « أنظر خلفك في غضب » التي تسد علينا كل منافذ الأمل • لقد أصبحت الواقعية الايجابية نادرة اليوم ، ولا نراها على الدوام الا في صورة غير مباشرة مبهمة • ونحن عندما نذكر الواقعية الايجابية ، فنحن نقصد بها الواقعية الفنية التي ترتفع بالانسان فوق مشاغل الحياة اليومية الضيقة حتى يستطيع أن يرى نفسه الحقيقية وجوهره الأصيل • وعلى هذا يجب أن نميز بين الواقعية الفنية وبين كل من الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية ، اذ تصطنع الواقعية الاشتراكية التفاؤل والبشر من قبيل الدعاية السياسية الساذجة بينما تتوغل الواقعية النقدية في دهاليز النفس المظلمة حتى لا يصبح هناك ثمة بصيص واحد من الأمل •

وقد أصبحت الواقعية الفنية الايجابية مجرد ومضة في قلب الظلمة أكثر منها شروقا ممتدة الآفاق • وليست النزعة العدمية اليائسة التي يتخذها أمثال جون أوزبورن الا المحرك الرئيسي الذي يطلق كل الأبعاد المظلمة للواقعية من مكامنها • واذا كان الصدق الفني يحتم على الفنان

الا يدعى الفرح وهو حزين ، فليس هذا مدعاة لجعل المسرح مكانا لعرض الهموم فقط ، لأن الحياة كلها تتجسد فوق منصة المسرح وليس فقط الجانب المظلم منها • ولذلك فان الخصائص الملازمة لمسرح الاحتجاج والرفض عدم قدرته على التجديد والاقناع والاستمرار بنفس الاندفاع، اذ سرعان ما تبدأ طاقة عمل درامى على هذه الدرجة من الحدة والقوة مثل « أنظر خلفك فى غضب » فى التلاشى بعد الفصل الأول ، لا تؤدى عودة الزوجة فى النهاية الى خاتمة لها دلالتها الدرامية المحددة • ان الكيان الدرامى القوى الذى يقيمه أوزبورن لا يستطيع أن يدفع الى الأمام تيارا ممتلئا دافقا حينما يفترض سلفا أنه ليس أمامه ما يتجه اليه •

وربما كان ضعف « أنظر خلفك فى غضب » بعد الفصل الأول هو أكثر الادلة اقناعا على أن المسرحية الحديثة تجتاز حالة من حالات الأزمة • لقد كانت واقعية المسرح الحديث نتاجا لكل من الغضب والأمل ، ولا يوجد الآن غير الغضب ليمده بالطاقة • أما الأمل فليس أمامه الا أن يضعف ويخبو اذ لا ينتج فى معظمه سوى مسرحيات المشكلات الانسانية المعتدلة ، والعبارات الليبرالية فى الحوار ، والايمان بأن الانسان مجبول على الخير أما الشر فعارض فى حياته • وفى الفترة التى قاد فيها ابسن ومدرسته المسرح كانت الواقعية الحديثة علامة على الصحة ، ووصفها الأخلاقيون الفيكتوريون

الغاضبون بأنها نوع من الانحدار والتحلل ،ومن السخرية الآن ان علماء الأخلاق لم يعودوا يشغلون أنفسهم بالحالة التى وصل اليها المسرح المعاصر • وربما لو تدخلوا بمنهجهم العلمى المتفتح لأفادوا واستفادوا • فالمعرفة الانسانية تنهض على الأخذ والعطاء •

● المرثية والمسامير

ليس من الممكن أن نشارك الذين يعتبرون كل عارض من أعراض الواقعية الهابطة علامة على التقدم أو نشارك الذين يمجدون هذا الوضع القائم فى المسرح المعاصر • اننا لسنا على استعداد بعد لأن نصرف النظر نهائيا عن الواقعية كمذهب فنى ، ولكن اذا استمرت الواقعية على منوال جون أوزبورن فيصبح التمسك بها بعد ذلك ضربا من قتل المسرح والقضاء على مباهجه الجمالية • ففى الواقع تبدأ مسرحية « أنظر خلفك فى غضب » بالاندفاع النفاث للوجدان الممزق المنهار بحيث تجعل من أكثر تحليقات الخيال والشعر فى المسرح تبدو شيئا لا يبعث على الاثارة الجمالية التى يفترض وجودها فى كل فن رفيع •

وقد اشترك جون أوزبورن مع الممثل الانجليزى انتونى كرايتون فى كتابة مسرحية أخرى بعنوان « مرثية على قبر جورج ديللون » حيث نجد نفس اليأس والتمزق ولكن الاستسلام يحل محل الغضب فى هذه المسرحية •

ومضمون المسرحية ينهض على اضطرار كاتب مسرحى وممثل موهوب الى حد ما للرضوخ لحياة الطبقة المتوسطة الحقيرة القذرة التى يكن لها كل اشمئزاز ورفض ٠وبرغم مقاومته السيكلوجية العنيفة لكل ضغوط مجتمعه المريض فانه يخسر كل معاركه ويفقد مواقعه واحدا بعد الآخر ٠ فحينما يستسلم للقيام بصياغة أتفه المسرحيات واسخفها وأحطها لحساب سمسار مسرحيات رخيصة وان كانت ناضجة تجاريا ، وحينما يستسلم للزواج من فتاة تافهة ولا يمكن أن ترتفع الى مستوى فكره الناضج، فانه يكتب - فى لحظة مفعمة باليأس والضياع المرثية التى ستكتب على قبره والتى تقول : « هنا يرقد جورج ديللون الذى عاش على أمل أن يكون ذلك الكائن الغامض الباعث على السخرية والذى يسمى فنانا » ٠

ولا شك فى أن شخصية جورج ديللون من الشخصيات التى لا تنسى فى المسرح الانجليزى ، فهو انسان باعث على القلق بكل صوره وأبعاده ٠ ويرجع هذا الى قدرة أوزبورن على تطوير الشخصية ٠ وشخصية جورج ديللون قريبة من شخصية جون أوزبورن نفسه من حيث انه كاتب مسرحى وبالتالى يستطيع أوزبورن تصوير أحاسيسه وأزماته عن قرب وبصدق ٠ ولعل أكثر جوانب المسرحية تأثيرا هو تصوير عالم الطبقة المتوسطة الوضيعة الذى يتعلق به ديللون قبل هزيمته وسقوطه ٠ وقد كانت قدرة أوزبورن تتمثل فى تجسيده

الدرامى لذلك النوع من الوجدان الضائع والممزق تماما ، مع ما يصاحبه من مشاعر الاحتقار والامتهان ، وذلك بدلا من أى تعاطف مع ديللون بصفته الشخصية التى كسبت المؤيدين الى صف المسرحية ·

لقد اظهر أوزبورن وكرايتون شخصية جورج ديللون فى مظهر غير بطولى على الاطلاق ، وبذلك رفضا أن يغرقا الجمهور فى تصوراته المثالية المعتادة عن الفنانين باعتبارهم عباقرة يموتون جوعا فى نبل وشرف · فبدلا من الاعتماد على هذا التقليد الرومانسى الذى كان من الممكن أن يجعل من ديللون شخصا محبوبا ، فقد حاولا احراز التأييد والموافقة على المعالجة الواقعية التى تؤمن بأن معظم من يفترض فيهم أنهم من الفنانين انما هم أناس لا يتمتعون الا بقدر معتدل من الموهبة والارادة ، ولذلك فان جورج ديللون شخصية عادية الى حد كبير بحيث لا توحى الينا بأية مخايل للعبقرية · فمن السهل فهم السبب الكامن وراء جموحه ، ومن الواضح ان استهزاءه بالآخرين انما هو نوع من تعذيب النفس ·

ومن الناحية الدرامية فان انهيار مقاومته أمام مغريات التفاهة والضحالة والصنعة لشىء مثير بصورة مدهشة · اننا قد نشعر بأنه يستحق أن يعاقب بقسوة

ولكننا لا نرغب في أن نقبل هزيمته كشيء طيب • ان تظاهره بالعظمة أو السمو لهو دفاعه ضد الجفاف أو الذبول الذى يخشاه في نفسه وفي العالم المحيط به • فقد نجحت مسرحية « مرثية على قبر جورج ديللون » في الكشف عن حقيقة قادرة على اقلاق الانسان المعاصر وافساد حياته. ذلك لأن ديللون ، رمز الانسان المتخبط في مجتمعنا بحثا عن المعنى والوجود والدلالة ، انما هو رمز معبر عن سوء الحظ والقهر الذى كتب على الانسان أن يواجهه حتى ولو كان الفشل هو نتيجة تلك المواجهة اليائسة • ان عالمنا ملئ بأمثال ديللون ، هؤلاء الذين يغرقون بالتدريج في حمأة الحرفية الوضيعة والوقار العقيم ، والذين يرتبطون بأناس لا يرغبونهم • وسرعان ما يتلاشى تيار شبابهم المتدفق مع اندثار طموحهم ، ويطغى عليهم الخمول والاستسلام حتى يصبحوا جديرين بالرثاء بقدر ما يصبحون منفرين لا يحتملون • ان « مرثية على قبر جورج ديللون » في رؤيتها النافذة الى داخل أمثال تلك الشخصيات لمسرحية كاشفة بصورة مقلقة ومثيرة للشفقة على انسان عالمنا المعاصر الذى يجرفه التيار دون هوادة ودون رحمة ولا يملك سوى أن يكتب مرثية في نهاية الأمر معبرا عن الأمل الذى ربما تحقق بعد موته •

أما مسرحية أوزبورن الثالثة « المسامر » فقد كانت لها ميزة افتقدتها « المرثية » : فبطلها شخصية لامعة ومتكاملة دراميا ، استطاعت أن تجذب اليها الجمهور

بصرف النظر عن العيـوب التى اعتورت النص المسرحى نفسه • وكان أوزبورن محظوظا عندما رحب السير لورانس أوليفييه بالقيام بالبطولة مع تجسيده الدرامى الرائـــع لشخصية ممثل كوميدى انجليزى من الطراز الوضيع الذى يتعايش على الكباريهات والأندية الليلية بينما يترك زوجته المخلصة تعانى الأمرين بلا أمل فى تحسن الأحوال أو حتى مجرد تغييرها • ولكن المسرحية فى حد ذاتها صـــــدمت النقاد باعتبارها مقطوعة استعراضية مملة بحيث لم تكن سوى مبرر لاستعراض موهبة أوليفييه وقدرته الفائقـــة على تلوين الحوار وتجسيد المواقف •

ولكن أوزبورن لم ينس أنه لما يستلزم موهبـــة من الكاتب المسرحى أن يرسم شخصيات عادية بطريقـــة غير عادية ، بمعنى أن عليه أن يحيل المادة الخام المستقاة من الحياة الى شكل فنى متكامل • وكان أوزبورن ناجحا الى حد كبير فى تصوير ذلك الممثل الفودفيلى الســـكير المبتذل المدعى آرشى رايس بالصورة التى يحرز بهـــا عطفنا دون أن نتنازل عن حكمنا الصارم عليه • فعلى الرغم من أن آرشى رايس يدرك أبعاد فشله تماما كممثل فودفيلى فى الأندية الليلية ، الا أن هذه الحرفة التافهـــة هى كـل ما يعرفه أو يهتم بأن يعرفـــه من عمل ، ولذلك يرفض بمنتهى اللامبالاة فرصة متاحة له لكى يهجر مسرح فشله •

وكعادة أوزبورن فان البعد الاجتماعى يظل يلح على وجدانه مهما كان اهتمامه بالمأساة الشـــخصية لبطله •

فهناك فى المسرحية ما يشير الى الربط الوثيق الذى يقوم به أوزبورن بين سقطات بطله وفشله وبين ترنحات بريطانيا تحت وطأة الضربات التى عانتها فى شتاء سخطها فيما بعد الحرب • ولكن آرشى - بصفة عامة - يمثل تناقضات النفس البشرية بعينيه المليئتين بالاعتذار الكوميديتين اللتين تصطنعان المرح فى كآبة متجهمة، المتناومتين المنتفختين ، وهاتين الكتفين المتهدلتين انما تتحدثان عن الانسانية المفلسة كلها ، وليست بريطانيا فحسب • ولذلك كسبت المسرحية الى صفها عددا من المؤيدين يفوق كثيرا مؤيدى « أنظر خلفك فى غضب » و « مرثية قبر جورج ديللون » • ولكن مهما تراوحت مسرحيات أوزبورن بين التأييد والرفض فلا أحد ينكر أنه ملأ فراغا كبيرا فى المسرح البريطانى بعد وفاة برنارد شو • بل تبعه كثير من التلاميذ والمقلدين مما يدل على أصالة اتجاهه الذى أثر الى حد كبير على الجيل المعاصر فى المسرح البريطانى وعلى رأسه هارولد بينتر وارنولدويسكر •

فهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٩/٣٥٨٨

ISBN ٩٧٧ ٢٠١ ٧٣١ ٨

● هذا الكتاب

هذا هو الجزء الثانى من كتاب «أدباء القرن العشرين» وقد صدر لكى يكمل مع الجزء الأول هذه السلسلة العالمية من أدباء عالمنا المعاصر ، حتى يطلع القارىء العربى على المزيد من أحدث الاتجاهات التى تشكل ملامح الأدب العالمى المعاصر من خلال تحليل انجازات هؤلاء الاعلام الذين سيطروا على مجالات الشعر والمسرح والرواية والنقد منذ مطلع القرن الحالى وحتى الآن ٠

العدد القادم

هكذا عرفت الله

محمد أح

١٥ قرشا